

# بابن مسناع الملك

ومشكلة  
العقم والابتكار  
في الشعر



د. عبد العزيز الاهواني





وزارة الثقافة والاعلام



دار الشؤون الثقافية العامة

العنوان : العراق - بغداد - اعظمية

ص.ب. ٤٠٣٢ تلکس ٢١٤١٣ ملک ٤٤٣٦٠٤٤

**الطبعة الثانية**

**لسنة ١٩٨٦**

ابن سِناءُ الْمَلَكُ  
وَشِكْلُهُ الْعَقْمُ وَالْبَكَارُ فِي الشِّعْرِ

تأليف

الدكتور عبد العزيز الأهونى





## مُقْتَدِّمة

روى أبو الفرج الأصفهانى عن المدائنى أنه قال : سمع الفرزدق عمر بن أبي ربيعة  
ينشد قوله :

جرى ناصح بالود يبني وينها فقر بنى يوم الحساب إلى قُتلى  
ولما بلغ قوله :

فَقَمْنَا وَقَدْ أَفْهَمْنَا ذَا الْلَّابَ أَنَّا أَتَيْنَا الَّذِي يَأْتِينَ مِنْ ذَاكَ مِنْ أَجْلِي  
صَاحِبِ الْفَرْزَدِقَ . هـ ذَا وَاللهُ الَّذِي أَرَادَهُ الشَّعْرَاءَ فَأَخْطَأَهُ وَبَكَتَ  
عَلَى الدِّيَارِ ! .

إن عبارة الفرزدق هذه، تثير قضية من قضايا النقد الأدبي ، هي هل يخطئه  
الشاعر ؟ وكيف يكون هذا الخطأ ؟

إننا نعرف أن العلماء يخطئون ، لأنهم يدرسون موضوعات لا تتحمل تناجمها  
غير الخطأ أو الصواب ، فهم يريدون اليقين العقلي ، ونعلم أن الخطأ جاء من أن  
بعض هذه الموضوعات تستلزم من الإحاطة ، ومن رصد الظواهر ، وإجراء  
التجارب ، واستكمال وسائل البحث وأدواته ما لم يتتوفر لهم في كل حال ،  
وتاريخ العلم سلسلة طويلة من تصحيح هذه الأخطاء تبعاً لما تكشف عنه الجهد  
المتعلقة المتعاقبة من جزئيات كانت مجهولة ، وما تستوفيه من تجارب كانت  
ناقصة ، ومن إحصاءات لم تكن من قبل مستوفاة .

وكذلك نعلم أن الناس في حياتهم العملية يخطئون ، فيتوقعون من وراء

---

(١) الأغانى ٢١ ص ١١٦ - طبعة دار الكتب المصرية .

عملهم أشياء لاتقى ، ويفعلون ما ينتهي بهم إلى غير ما كانوا يريدون وينتظرون  
وانلخطاً في هذا السبيل واضح وأسبابه دائمة ، ومنشأه غالباً الجهل في الربط  
بين الأسباب والمسارات ، وعدم الإحاطة بالجوانب المختلفة للمسألة الواحدة ؟  
والناس يكتشفون هذه الأخطاء العملية في يسر لأن لها واقعاً خارجياً ملوساً .

أما الخطأ في الشعر فكيف يكمن ؟ إن الشاعر يصف عواطفه نحو الناس  
والأشياء ، ويتحدث عن مشاعره أيتا كانت هذه الشاعر ، ويصور إحساسه  
 بما يرى ويسمع ويتخيل ، على اختلاف حالات هذا الإحساس ، ويعبر عن  
أفراحه وأحزانه وأحلامه وأماله ، مما يمكن منها من تناقض . فكيف يقال  
في هذا أخطأ وأصاب ؟

إن المألوف في الحديث عن الشعراء أنهم يوصون بتفاوت الدرجة من  
نواحي العمق في المشاعر ، ورحابة الأفق ، وغزارة الإنتاج ، والإجاده الفنية .  
ويتحدث النقاد ومؤرخو الأدب أيضاً عن الأصالة والتقليد ، وعن البساطة  
والتكلف وعن القوة والضعف ، أما الخطأ فأمر آخر .

حقاً ، إن كلمة الفرزدق أو صيحته صدرت في لحظة من الدهشة والمحاسة  
فعبرت عن شعوره في تلك اللحظة . ثم نسيها بعد ذلك ، لأنها مضى ، شأن غيره  
من شعراء عصره ، يبكي على الأطلال . ولكن اللفظ الذي استخدمه ، وهو  
الخطأ ، يمكن أن يكون صحيحاً مع ذلك ، ويمكن أن يصدق على بعض الشعراء  
بل ويصدق أحياناً على عصور كاملة من تاريخ الشعر .

ولقد شعرت بصدق هذا الوصف وأنا أدرس ديوان ابن سناه الملك وموشحاته  
وأرقب جهده العتيف فينظم قصائده وفي محاولة البلوغ بها إلى ما لم يبلغه أقرانه  
من الشعراء ، فلاري كيف انتهى به هذا الجهد إلى العقم ، وكيف أن ما حرص  
عليه أشد الحرص من الابتكار والاختراع كان انحرافاً في فهم الشعر وخطأ في

بادر الشميمة الشاعر . بل ويکاد شعراء عصره جيئماً ، وقد عاش تحت ظل الدولة الأيوية في القرن السادس المجري<sup>(١)</sup> ، يتورطون جيئماً في هذا الخطأ والانحراف وإن يكونوا أقل منه درجة في ذلك . بحيث يمكن أن يوصف العصر كله بالعمق والانحراف .

فمن أين جاء إلى الشاعر هذا الانحراف ، وما أسباب هذا الخطأ ، وما هو المجهود الذي بذله في هذا السبيل ، وما الطرائق التي سلكها ليحقق مثله المشود فيما حسبه ابتكاراً واختراعاً ؟ ذلك هو موضوع هذه الدراسة .

ويمكن أنه نحمل مظهر الانحراف في أن الشاعر لم يفهم أن الشعر تعبير عن عاطفته وتصوير لإحساسه . فلم يقل ما قاله الشاعر الفارسي حافظ شيرازى متحدثاً عن شعره<sup>(٢)</sup> .

### كتاب الشوق أملأه حديث العمر فاسمعه وما نقصا به أخشى وقلبي كان يلني

ولإنما أعتقد أن الشعر جهد عقلي يصدر عن التفكير الوعي المنظم ويقوم على نوع من الحجاج المنطقى والتوليد الذهنى ، وما يجره هذا كله من تنفس فى المعانى ، وتلاعيب بالألفاظ ، ومنافسة للقدماء ، وهو ما سنعرض له بتفصيل تنتبع فيه الحركة الذهنية للشاعر في بنظوماته ، والاتجاهات التي سار فيها ، ونرصد في دقة تطور المعانى عنده ، وكيف يؤلف صوره الذهنية ، وكيف ينتقل من فكرة

(١) توفي ابن سناء الملك في سنة ٦٠٨ — انظر ترجمة حياته في المقدمة التي وضعها العالم الهندى الدكتور محمد عبد الحق فى ثمراته لدبوان الشاعر — جيدر أباد سنة ١٩٥٨ . وهي بالإنجليزية .

(٢) ترجمة الدكتور إبراهيم أمين الشواربى لدبوان حافظ شيرازى — طبع بلدة التأليف والترجمة والنثر — القاهرة سنة ١٩٤٤ تحت عنوان — أغاني شيراز فى جزئين .

إلى فكرة ، وأثر اللفظ في هذا الانتقال ، ونذكر أثناء ذلك موقفه من علوم البلاغة ، وخاصة البديع ، ومدى انتفاعه بهذا العلم .

إن كثيراً من الدارسين المحدثين ، حين يكتبون عن شعر ابن القداماء ، يساكرون السبيل الذي يسلكه الأوليون في دراسة شعرائهم ، فيفترضون أن ديوان الشاعر صورة لنفسيته ، ويعتبرون أن الشاعر صورة حياة عصره ومجتمعه لذلك يتوجهون إلى دراسة البيئة والعصر ، وينتقلون إلى دراسة أمراة الشاعر وحياته ، ثم يتهون باستعراض شعره . وهذا منهج سليم إذا استقام الفرض الذي بني عليه . وهو لا يستقيم إلا في حالات نادرة وعند شعراء قلائل في تاريخ الأدب العربي ، أما شعراء القرن السادس المجري ، وأما شاعر ابن سناء الملك بالذات ، فلن يكون للدراسة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، بل وإن تكون دراسة أمراة أو دراسة حياته الشخصية ذات أثر كبير في فهم شعره ، وأكتشاف ما ينطوي عليه ذلك الشعر من أفكار وأساليب . ذلك لأن هؤلاء الشعراء كادوا يفصلون فصلاً تاماً ما بين شعرهم وحياتهم العامة والخاصة ، ولقد عاشوا في دواعين الشعر العربي القديم أكثر مما عاشوا في يباطنهم المعاصرة ، وكان همهم الأول أن يجيدوا في منظوماتهم إجاده تتفق وفهم أصحاب الدراسات البلاغية لهذه الإجادة ، ولم يكن يعنيهم بعد ذلك أن يكون الشعر صادقاً أو غير صادق في تصوير واقعهم الحى . لقد عاش أولئك الشعراء منعزلين في شعرهم عن جاهير الشعب ، وعاشوا منعزلين عن ذات نفوسهم . وإن فلا بد من وقفة طويلة عند مفهوم ابن سناء الملك للشعر والخلاف بين مفهومه له ومفهومنا في العصر الحاضر ، وذلك ما فعلنا أيضاً في هذه الدراسة ، وما ألمستنا الدلاليل عليه من شعر ابن سناء الملك ومن موشحاته ومن كتاب فصوص الفصول . وإن معرفة موقف الشاعر من الشعر ، وفهمه للغاية منه ، معرفة دقيقة ، فهو أول ما ينبغي

أن يعني به الباحث ليكون حكمه على شعر الشاعر متفقاً مع المدف الذي تواجهه ذلك الشاعر . وعلى ضوء المثل الأعلى الذي كان يطمع الشاعر إلى بلوغه يكون تقدير جهده ويكون الفصل في مدى نفوذه أو إخفاقه . من هذه النقطة ينبغي البدء حين نريد أن نرسم خطة لدراسة شاعر من الشعراء ، فسأل أولًا ماذا كان يفهم الشاعر من معنى الشعر ، وما هي مقاييس الإجاده عنده ، وما مهمة الشاعر في رأيه وما صلة الشاعر بالتراث و موقفه من مشاهير الشعراء السابقين ومن مذاهبهم الفنية؟ دون أن نعرف هذا لا نستطيع أن نتبين في وضوح الطريق الذي سلكه الشاعر ، ولا نستطيع أن ندرك ما كان يعتز به ويعتبره ممتازاً من شعره ، وما هو ساقط عنده أو عاديٌّ من ذلك الشعر .

ولقد استج gio بنا ابن سناء الملك عن هذا كله ، فوجدنا الجواب في شعره ، ووجدناه في حكم أستاذه القاضي الفاضل عليه ، وكان الجواب دائمًا هو اختراع المعنى الجديد ، والإيتان بما هو مبتكر لم يسبق إليه ، لقد ركز ابن سناء الملك جهده وحشد قوته وأفرغ طاقته في هذا السبيل . فكان ذلك همه في الليل والنهار . ولعله قد بذل في هذه الناحية مالا يبذلها شاعر عربي من قبله ولا من بعده ولكن ما هو هذا الاختراع والابتكار وكيف فهمه ، وكيف استطاع الوصول إليه؟ ذلك هو ما تقدمه هذه الدراسة أيضاً . وما كان لنا بعد إذ عرفنا هم الشاعر وهمه في هذا الميدان أن نصرف عنه إلى الحديث عن الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في عصره ، وعن صداتها في شعره . فهو صدي ضعيف لأن الشاعر قد شغل عنه بشيء آخر ، فلم يكن شعره مستندًا أو وثيقة تاريخية لمصره أو لحياته الشخصية وحياة أسرته . وإنما أمه من هذا كله هو التفتيش عن الأصول الثقافية التي استخرج منها ابن سناء الملك مادته ، والمناهل التي استقى منها اختراعه وابتكاره ، ونحن واجدون ذلك في التراث الشعري العربي الذي

عنكف ابن سناء الملك على مطالعته وحفظه عكوفا طويلا جعله لا يفارق خياله وهو ينظم ، فقد كان يتتبّس من ذلك التراث فيسطو عليه ثم يتحداه في الوقت نفسه وينافس أصحابه .

وحين أردنا التاس الأسباب التي أصابت شعر ابن سناء الملك والشعر في عصره بالأحراف الذي انتهى به إلى العقم والجمود والتکلف الذهني ، وصرفه عن الصدق العاطفي والانطلاق الوجداني ، وجدنا أن المشكلة اللغوية كانت ذات أثر بعيد جداً في هذا المجال . وهي مشكلة لا يتنبه إليها الدارسون التنبه السکافى على خطورتها وعمق أثرها في الشعر الفنائى خاصة .

بدأنا بهذه المشكلة اللغوية، نرصد آثارها ، لا في الناحية النفسية وحدها ، بل في تهيئة الظروف الاجتماعية التي واجهت الشعر إلى هذه الوجهة التي نجدها عند ابن سناء الملك وعند معاصريه جيئا . ونحن نريد بالمشكلة اللغوية ما يسمى أحياناً بالازدواج اللغوى ، وهى في جوهرها معرفة مدى امتلاك الشاعر لغة التي ينظم فيها أشعاره ، وصلة هذه اللغة بعواطفه وارتباطها بوجوداته وخياله . ونحن نرى أن اللفظ والمعنى لا يمكن الفصل بينهما في الشعر الفنائى ، أو بعبارة أخرى ينبغي أن تكون اللغة كائناً حياً في ضمير الشاعر إذا أراد أن يكون شعره قطمة حية من قلبه وبنفسه .

وإذن فقد بدأنا في هذه الدراسة بالمشكلة اللغوية وأثرها في موقف الشاعر ، وموقف شعراً عصره ، وما جرته من عقم أصاب الشعر ثم انتقلنا إلى مفهوم الشعر لدى الشاعر ، وأثر ذلك في فكرة الابتكار عنده ، ثم ختمنا باستعراض جوانب هذا الابتكار في شعره ووشحاته مع الحكم على قيمة . وهو ترتيب مختلف تماماً عما دأج عليه أكثر الباحثين في دراسة الشعراء . ولكننا يتفق وال فكرة

التي تسيطر على هذه الدراسة وهي : مشكلة العقم والابتكار في الشعر مطبقة على  
أشعار ابن سناء الملك وموشحاته .

وإننا نرجو أن لا تقتصر فائدة هذه الدراسة على معالجة المشكلة التي  
عالجتها بالكشف عن جانب من جوانب الأدب العربي في العصر الأيوبي ،  
ووضع أشعار ابن سناء الملك وموشحاته، وضع النقد والتحليل والتحقيق العلمي  
للحكم عليها ، وإنما نرجو أيضاً أن تكون مرشدة أو معيينة للمباحثين على المنهج  
الذي يحسن أن يتبع في دراسة هؤلاء الشعراء الذين عاشوا في العصور المتأخرة  
من عصور الأدب العربي ، فتركز العناية حول أساليبهم التعبيرية وصلة هذه  
الأساليب بالسابقين عليهم من الشعراء ، قبل العناية بما لا يتصل بإنتاجهم اتصالاً  
مباشراً . وترصد حركاتهم الذهنية والعقلية مرتبطة بالهدف الذي يريدون بلوغه ،  
قبل التماس ما لا يتفق مع طبيعة شعرهم من أفكار ولدت في بيئة بعيدة عنهم  
واستمدت من شعر مختلف عن شعرهم .

ونحب أيضاً أن ننبه إلى أن وجود إشارات لأحداث المسرى في شعر هؤلاء  
الشعراء ، وخاصة ما اتصل منها بأعمال الملوك والأمراء وحرفهم ، لا تتعبر كبيرة  
القيمة من الناحية الشعرية، مهما أطّال الشاعر فيها وأسرف ، إذا لم تكن وراءها ثروة  
عاطفية حقة ، قادرة على أن تنقل إلينا إحساساً صادقاً عند الشاعر في صوره رائعة تأثر  
فيها وتؤوي إليها وتجعلنا نعيش تلك الأحداث . فالشعر ليس ذكرًا للحوادث، ووصفها  
للوسائل الخارجية حتى تكون مهمة الباحث مقصورة على تصنيف تلك الحوادث وترتيبها  
حسبما وردت في شعر الشاعر ، معتقداً أن الشاعر بذلك قد صار ملتزماً ، وأن لم موقفاً  
من أحداث عصره ومشاركتها فيها ، ويعتقد أنه - أى الباحث - بهذه التصنيف  
قد أدى واجبه في دراسة الشاعر وكشف عن صلاته بمصره وبيته . إن مهمة  
الشاعر في الحياة أخطر من تسجيل وقائعها . فذلك عمل المؤرخ أو كاتب المؤليات

إنه فيها يتصل بالأحداث الخارجية يكشف عن صداتها العميق في نفسه وانفعاله بها ، ويلتقط بمحسنه وحدسه ما استقر في أعماق الجماعة التي يعيش معها من مشارع خفية غامضة فيبرزها أمامهم مجسدة في صورة تروعهم وتشعرهم أنه ينطوي عما في قلوبهم . ولقد كان ذلك بعيد المنال على شعراء تلك المصور .

واست أخيراً بحاجة إلى أن أذكّر أن دراسة عصور العقم في الفن لاتقل خطراً عن دراسة عصور الازدهار . ولا بد أن نعرف علل الضعف وأسباب العقم إذا أردنا لشعرنا العربي أن يكون شعراً خصباً ناماً حياً .

عبد العزيز الألهواني

# الفصل الأول

## المشكلة اللغوية والعمق

أقرب ما ينصرف إليه الذهن حين يلتمس الناس سبيلاً لضعف الشعر في عصر من المصور أن يردوا هذا الضعف إلى العصر نفسه . بمعنى أن التاريخ الإنساني قد عرف عصوراً زاهية وعصوراً خاملة ، أو تعاقبت عليه نهضات تبعها انحدار وأنحطاط ، وأن النهضة حين تجىء تعم كل جوانب الحياة وتشمل كل أنواع التنشاط الإنساني ، فإذا جاء وراءها التأخير والضعف ، شمل أيضاً هذا الضعف كل نواحي الإنتاج البشري في العصر المذكور . وعلى هذا تصبح أسباب القوة والضعف أسباباً عاملة مشتركة تدخل في نطاق الأبحاث التاريخية التي تتصل بالتطور الإنساني وظروف المجتمع البشري في مراحله المتعددة المختلفة ، وبعض المؤرخين يشبهون تاريخ الحضارات أو تاريخ المجتمع بحياة الفرد الواحد وعمره وانتقاله من الشباب إلى الرجولة فالكمولة فالشيخوخة<sup>(١)</sup> .

ونحن لأنخوض في هذه القضية الكبرى المتصلة بالتاريخ الإنساني كله ، ولا نتعرض لنظرية الحتمية في التاريخ أو عدم الحتمية ، وإنما نقف فيما يتصل بالموضوع عند مسائلتين اثنتين ، الأولى هي : هل يعتبر العصر الأيوبي ، وهو العصر الذي عاش فيه ابن سناء الملك ، واحداً من عصور الانحطاط والتمول والتأخر ، حتى يكون عقم الشعر فيه ظاهرة طبيعية تشتراك ومظاهر الضعف العام

---

(١) تمثل عند ابن خلدون هذه الفكرة ، ولكنها ترتبط في المقام الأول لديه بالدول في قيامها وستوطتها ، على ضوء المقصبة والبداؤة مقابل التحضر والترف ، كما تمثل عند ابن بطوطة الأولى في كتابه عن « انحدار الغرب » الذي جمل فيه لاحضارة أدواراً حتمية من ميلاد ونضوج وموت ، تمشياً مع طبيعة الكائنات الحية .

للعصر كله ؟ والثانية هي : هل ما يسمى بعصر الانحطاط يستلزم حتماً أن يعم هذا الانحطاط كل جوانب الحياة ، ولا سيما الفنون والأداب على اختلاف ميادينها وأنواعها ؟ أم أن الجماعة البشرية لا بد لها في مجال التعبير عن المشاعر وتصوّر المواطف — ولا يمكن أن تموت المشاعر والعواطف بحال من الأحوال من قلوب الناس جميعاً في أى عصر — من منافذ تنطلق فيها ، ومن معبرين عنها في صدق ودقة بحيث تجد الجماعة في تعبيرهم تعبيراً عن ضميرها وعما كمن في أعماق نفوسها ؟

أما عن المسألة الأولى ، وهي الحكم على منزلة العصر الأيوبى بين ميزانى النهضة والانحدار ، فنحن نميل إلى أن نعتبره عصر نهضة .. ولنا أن نفهم النهضة بالمعنى التاريخي الحى ، الذى يدل على التسامى والطموح والتزوع إلى مستقبل أفضل من الحاضر ، ولنا أن نفهمها على أنها التحدى للشدائيد التى تحيط بالأمة<sup>(١)</sup> والمقاومة العنيفة الناجحة للأخطار التى تتعرض لها . وحسبنا أن نذكر أن عصر ابن شاه الملك هو عصر صلاح الدين الأيوبى ونور الدين زنگى من قبله وهو المصر الذى تهدى أمرى خطيرين ، الأول مقاومة الصليبيين وإنزال الهزائم بهم فى مصر وانتزاع أجزاء مما سلبوه من الشام ، والثانى تعبئة الطاقة البشرية فى تلك المناطق ، وإقامة نوع من الوحدة بين القطرتين مصر والشام ، وامتداد البصر إلى اليمن والجزيرة العربية ، والسعى للتحالف مع الدولة الموحدية فى المغرب وهو أيضاً العصر الذى شهد منافسة بين المذهب الشيعى والسنن خلال سقوط الدولة الفاطمية وبعدها . فهو إذن عصر أحداث كبرى تتصل بحياة الأمة كلها وتشغل بالناس جميعاً ، فيشاركون فيها بجهودهم وبعواطفهم ، ويترقبون في

---

(١) يجعل المؤرخ الأنجلوزى توينى من فكرة (التصدى Challenge) الدافع النفسي المتبقى في بناء المظارات الأصلية : ولكن من الحق أنه يعالج المسألة في حدودها الكبيرة لافي عصورها الزمنية الراصدة .

فلك نتائجها . ولو أردنا أن نقرن بعصر الفتوح الإسلامية الأولى عصرًا آخر يحيى بعده مباشرة من ناحية الأهمية والقيم الحية في هذه المنطقة من العالم خلاله العصر الوسيط لما وجدنا غير عصر المزروع الصليبية ، وما وجدنا أولى من الفترة الأيوية بين ذلك العصر .

فإذا ضقنا بالشعر العربي في ذلك الجيل ، وإذا رأينا أن شعراء أمثال القاضي الفاضل وبين سناء الملك وأبن مطروح والبهاء زهير قد شفلا بالزخرف اللغطي والتوليد العقلي العقيم ، وأن الصلة كادت تقطع ما بينهم وبين حياة المجاهير والمجتمع الكبير ، وكادت تقطع ما بينهم وبين جيشان العاطفة وعمق الإحساس ونفذ البصيرة وروعة الاستكشاف النفسي والجمالي . إذا عاينا هذا الضفف والمعلم فلا نستطيع أن نفسره بأنهم عاشوا في عصر عقيم خامل ، فأصحابهم وأصحابه أهل عصرهم جيئا . وإنما ينبع أن نلتمس لضعفهم سبباً أو أسباباً أخرى . وإن يشفع لهؤلاء الشعراء أنهم صاغوا المدائح في سلاطين ذلك العصر ، وأنهم هنثوهم بالنصر العسكري والفتح ، ومحدوها عن فوز الجيوش الإسلامية على الجيوش الصليبية ، لأن ذلك المدح فضلاً عما هو معروف من القصد المنفع لدى أصحابه ، يخلو من الحرارة والعمق الذي لا يكون الشعر شريراً دونهما ، وهو ينصل عن ذلك لا يتجه به شاعر إلى المجاهير ، ولا يلتفت فيه إلى الجماعة التي تتصل تلك الاتصالات والمرآء بحياتها اتصالاً مباشراً . ولقد يقلب الباحث الحديث ديوان ابن سناء الملك ، وهو شاعر العصر ، ليرى في غير المدائح شرعاً له ، انطلقت به نفسه وجاشت به عاطفته يعبر فيه عن همه أو فرجه نحو تلك الأحداث الكبرى في تاريخ أمتة ، فلا يظفر من ذلك بشيء أو يظفر بشيء غير ذي بال .

أما عن المسألة الثانية وهي هل المصور التي تسمى بعصور الانحدار أو التدهور أو الانهيار لا تنجب في ميادين الفنون والأداب على تنوعها شيئاً ذات قيمة كبيرة .

أو أن الدارسين يسلطون الأبصار على جانب ضيق من هذه الميادين وينسون جوانب أخرى منها ، لو التفتوا إليها لوجدوا فيها ما هو رائع عظيم ؟ في الحق إننا نأخذ بالفرض الثاني ، ونجد أن عصور الانحطاط لم تستطع أن تطمس كل مجالات التعبير الفنى عن المشاعر . ونضرب لذلك مثلاً بالعصر المملوكى فى مصر . فالقول الشائع أنه كان عصر انحطاط وتأخر وظلهات ، وأن وسائل التعبير فيه كانت عاجزة فاقدة ، وأننا نبحث عن الشاعر العظيم فيه فلا نجده . ولكن هذا الحكم لا يمكن أن ينطبق على فن آخر من الفنون الكبرى فى تاريخ البشرية ، وهو فن العمارة . فقد ازدهر فن العمارة فى العصر المملوكى ازدهاراً لانكاد نجد له مثيلاً فى كثير من المصور الأخرى التى كانت أزهى منه . وحسبنا آية رائعة فى فن هذا العصر هذا البناء الشامخ القائم بجانب القلعة فى القاهرة إلى اليوم ، نريد به جامع السلطان حسن ، الذى شيد فى القرن الثامن المجرى . فهذا البناء المعماري يجمع إلى الص邦امة التناسق والجمال والعظمة . وهو لا يكشف عن الحلة العالية التى كانت وراء تشييده ، ولكنه يكشف عن دوح من السمو والتطلع والرحابة والجمال تجعل منه أمراً يتخطى حدود عمره وبيته .

ولو أننا تركنا فن العمارة إلى الأدب نفسه ، وصرفنا النظر قليلاً عن قضية اللغة ، لوجدنا أن العصر المملوكى ومن قبله العصر الأيوبي يرجع لها الفضل فى هذه السير الشعبية التى تدور حول البطولة والكناح ، والتى حللت واحدة منها اسم أحد سلاطين المالكى وهى سيرة الظاهر بيبرس . ومهم ما يمكن الحكم على هذه السير من ناحية النقد الأدبى ، فليس من شك فى أنها أغنى بالثروة العاطفية وأغفل بالنشويق . إن هذه الكتابات النثرية الأدبية التى خلقها المعرضان الأيوبي والمملوكى . ولا شك فى أنه لو حفظناها لرأينا ما تلقى به الشعب فى العصر

الأيوبي من أغاث دينية ووطنية ، وما انطلقت به نفوس الشعراء الشعبيين من فنون الشعر في العصر الأيوبي لوجدنا ثروة فنية تفوق ما تضمنته دواوين الشعراء المشاهير من أصحاب القصائد المرثية .

ومع ذلك فنحن نسلم بأن لكل عصر شعره الشعبي وشعره المتفق ، وأن وجود أحدهما لا ينطوي ولا ينفي عن وجود الثاني ، ولا تستطيع المجتمعات الراقية أن تخلو من النوحيين جمِيعاً ، فإن كل واحد منها يعني بمحاجات لا ينفي بها الآخر ويستجيب لنداءات ويعبر عن نزعات وينفذ إلى نواحٍ نفسية وجمالية يختص بها دون زميله .

وخلص من هذا كله أنها في حاجة للتماس الأسباب التي بجعلت الشعر الأيوبي ، ومنه شعر ابن سناء الملك ، ضعيفاً عقيماً . بعد إذ رأينا أن العصر لم يكن عقيماً ، وبعد إذ رأينا أنها أينماً أن عصور العقم لا تختفي أن تكون الفنون جميعها عقيمة ، إذ أن حاجة الجماعة للتغيير عن نفسها قائمة في عصرى النهضة والتجدد جميعاً .

وإذ أفقى بنا الموقف إلى ذكر الأدب الشعبي واللغة العامية فقد أفضى بنا إلى ذكر المشكلة اللغوية التي نعتقد أنها كانت العامل الأول والسبب الرئيسي في هذا الضيق أو العقم الذي أصاب شعر ابن سناء الملك وشعر معاصريه .

ولعل منطق البحث كان يرى أن نبدأ بتشخيص هذا العقم الذي تتعذر عنه ، وهذا الضيق الذي وصفنا به شعر ابن سناء ملك ، وأن نجح بالشواهد ونستعرض الإنتاج ، ونأخذ في تحليله وقده ، قبل أن نشرع في ذكر أسباب العقم لم تقم بعد الدليل عليه . فإذا ثبت الظاهره ووضع اليد عليها يفترض أن يكون أول ما يصنفه الباحث . ثم ينتقل بعد ذلك إلى التعليل وذكر الأسباب .

ولقد عدلنا عن هذا المنطق لأننا منذ بدأ في ذكر مظاهر المشكلة اللغوية سناخذ  
أنفسنا بإيراد الشواهد المفصلة عليها، وكذلك حين نشرع في ذكر قضية الابتكار  
سنعرض أمثلة ونماذج كثيرة لها من شعر الشاعر ، نعرف منها كيف كان ابتكاره  
انحرافاً في فهم معنى الشعر . ولو بدأنا بتشخيص القسم منفصلاً لاضطررنا إلى  
التكلّر ، ولفقدت الوحيدة والتهاسك بين أجزاء البحث . فلنبدأ بذكر المشكلة  
اللغوية كما تتمثلها وكما نرى آثارها في ديوان ابن سناه الملث .

### اللغة والسرم الفتاني :

إن الذي نفترضه هو أن المصور التي يوجد فيها الأزدواج اللغوي لا تنجب  
الشعراء الفنتيين الكبار . ولا نزيد هنا مجرد الأزدواج العادي الشائع ، وإنما  
نزيد به اتساع مسافة الخلاف اتساعاً كبيراً بين لغة الحديث ولغة النظم بحيث  
تتوشك هذه الأخيرة ، أي لغة النظم ، أن تصبح لغة أجنبية بالقياس إلى النظام  
وإلى أبناء مجتمعه . أما الأزدواج اللغوي العادي ، وهو أن يكون الخلاف بين  
لنقى الحديث والكتابة لا يتجاوز النطاق الصوتي للكلمات والجمل من ناحية  
خارج الحروف وأنواع الفك والإدغام والإظهار والإخفاء والمد والمحذف وما شاكل  
ذلك من قضايا علم الصوتيات أو التصريف ، ولا يتجاوز الجزيئات في النحو واليسير  
من المفردات ، فإن ذلك لا يدخل في تقديرنا ، إذ لا تعتبره أزدواجاً لغوياً بالمعنى  
المقصود هنا . أما عندما يتصل الأمر بقواعد النحو الأساسية حين تختلف اختلافاً  
ضخماً بين اللغتين ، وبالعادة اللغوية من ناحية المفردات والتركيب ، حين تغير  
دلالتها تغيراً جوهرياً ، أو حين يقل منها القدر المشترك من ألفاظ اللغتين أو  
يصل نطق تلك الألفاظ المشتركة من التفاوت إلى الحد الذي تتحقق فيه رابطة  
الأصل المشترك ، حين يبلغ الأمر هذا المستوى يكون الأزدواج اللغوي المقصود

وتكون المشكلة اللغوية المستعصية أمام الشاعر الفنان والشاعر الفنان ، ونحن نصر على أن نفع لفظ الشعر بالفنان ، لأن الموقف بين هذا النوع من الشعر وبين اللغة مختلف إلى حد كبير عن موقف الشعر التصعي منها . كما أنها لا تurus إطلاقاً للنثر الأدبي على اختلاف أنواعه وموضوعاته ، فإن الإزدواج اللغوي بالمعنى الذي ذكرناه لا يحول بين ظهور الأدباء الكبار من أصحاب النثر الأدبي ، كما لا تحول عصور التأثر بين ازدهار فرع أو أكثر من الثقافة ازدهاراً لا يتناسب مع المظهر العام لذلك المصور .

ونحن نعتبر أن القرن السادس الهجري في مصر ، وهو القرن الذي عاش فيه ابن سناه الملك ، وما تلاه من قرون ، كان عصر ازدواج لغوي بهذا المعنى ، وأن هذا الموقف لم يتغير في مصر وفي أجزاء من الوطن العربي إلا مع النهضة الحديثة حين أخذ التعليم ينتشر والعامية تنمو ، والمدارس تقوم بأمر الدولة ، بحيث تقسم لأفراد الشعب كلها واستحدثت المطبعة وظهرت الكتب المطبوعة والصحف اليومية ، والمجلات وأجهزة الإعلام الأخرى ، وما حب ذلك من ظهور القوى الشعبية وتغير المفاهيم والصلات بين الجاهير والثقافة وبينها وبين نظم الحكم وفاسفته . كل هذا الذي لم يكن له مثيل من قبل ، جعل التيار اللغوي يسير عكس سيره الأول ، وبعد إذ كانت مسافة الخلاف بين الالتفتين تتسع جيلاً بعد الجيل في الماضي ، أخذت في العصر الحديث تضيق سنة بعد سنة ، وأن الزمن الذي كان ضد ازدهار الشعر الفنان بالأمس صار معه وبجانبه في يومنا وغدنا .

وإنما قصدنا في كل ما ذكرنا الشعر الفنان لأنه تعبير مباشر عن عواطف الشاعر وإحساسه ، وإن مكانة اللغة من هذا التعبير مختلف عن مكانتها حين تكون وسيلة أو أداة لنقل الأفكار العقلية من جانب كا هو الحال في النثر ، أو حين تكون من جانب آخر جزءاً من فن من نوع الأساليب تشتراك فيه غناصر

متعددة يكون التعبير الفناني واحداً منها ، كما هو الحال في المسرحيات المنظومة والقصص المنظوم على اختلاف أنواعه .

إن الملحمة والمسرحية ، وإن نظمتا شعراً ، تستمدان نفوذهما وتأثيرهما لا من للتعبير الشعري وحده ، وإنما تستمدانه أيضاً من براعة مؤلفها في رسم الشخصيات وترتيب الأحداث ، وإقامة أقططة واستعراض قيم من الحياة الاجتماعية . والمؤلف خلال ذلك حريص على إثارة شوق المستمع أو القارئ لمعرفة النتائج والنهایات التي ينتهي الناظم في تعقيد أمرها وتأخير اتضاحها ليظل هذا الشوق حياً والانتباه قائماً . وناظم المسرحية أو القصة ، وإن قصد التعبير عن نفسه ، وإن استهواه اللغة التي ينظم فيها ، إلا أن جهده ونشاطه موزع بين هذا التعبير عن نفسه وبين تمثل الجمهور الذي يخاطبه ، ومحاولة التعبير بما يرضي عنه هذا الجمهور وما يكون مشوقاً له .

أما الشاعر الفناني ، فقد قصد أن يعبر عن نفسه أولاً وقبل كل شيء ، فمهه الأول ليس إرضاء الغير والتعبير عنه بقدر ما هو إرضاء نفسه والتنفيس عما احتبس فيها من مشاعر ، ثم هو يتوجه إلى هذا التعبير اتجاهًا مباشراً مركزاً موجزاً لا يستعين فيه بعناصر كالتى يستعين بها الشاعر في الملحمة أو المسرحية . ومن هنا كانت اللغة بالقياس إليه ليست وسيلة للتفاهم والتعامل مع الغير كما هو شأنها في الحياة العملية بين الناس ، وإنما هي شحنات عاطفية تصدر من تلبه وخاليه قبل صدورها عن عقله ، أو عن المصطلح التداول ، المأثور لدى العلماء واللغويين .

ومعنى هذا أن اللغة إذا كانت منفصلة أو شبه أجنبية بالنسبة للشاعر فقد بطل سحرها في نفسه وسقط التجاوب العاطفي بينه وبينها ، فأصبحت عاجزة أو أصبحت هو عاجزاً عن أداء هذا التعبير الوج다ً في صورته التامة الكاملة .

الحقيقة ، التي تشعره بالراحة وترفع عن صدره ما يحتم عليه ويمتلئ به من اندفاع وجاذب .

والمسألة التي ناقشها هنا لها جانبها الواضح الذي يسلم به الناس جمِيعاً ، ولها جانبها المبهم الغامض الذي يحتمل الشك والمعارضة . أما الجانب الواضح فهو التسليم العام بأن الشاعر لا بد أن يمتلك أداته اللغوية امتلاكاً كاملاً ليكون قادراً على تصريفها في أغراضه واستخدامها في نظمه ، ولا يختلف أحد في أن عربياً لا يستطيع أن ينتاج شعراً ذات قيمة في لغة أجنبية ، إذا كانت معرفته لهذه اللغة تنقص عن مدى معرفة الشعراء من أبنائهما لها . أما الجانب الغامض فهو هل اللغة تختلف من ناحية وظيفتها وطبيعتها لدى الشاعر عامه والشاعر الفناني خاصة ، عنها لدى الكاتب الأديب . أليست هي في الحالين جميعاً أدلة ووسيلة تسبقها الفكرة أو المفهُوم يتضح أولاً في ذهن الشاعر والكاتب ثم ينقل بواسطة اللغة ؟ إن صبح هذا فلما فرق من ناحية الطبيعة والوظيفة يتبناها عند الشاعر وعند الناشر ، وأن كلاماً الشاعر والناثر لا يطلب منه إلا أن يكون عارفاً باللغة متقدماً لها مدركاً للفرق اللغوية الدقيقة بين ألفاظها وتراثها .

ونحن في الحقيقة يكفياناً هذا الجانب الواضح المسلم به في المسألة حيث تتحدث عن عصر — كالعصر الأيوبي أو المملوكي — نعتبر أن الازدواج اللغوي فيه حال بين شعرائه من ينظمون في اللغة المعرفية وبين إتقان تلك اللغة إتقاناً يبلغ مبلغ إتقان الشعراء الجاهلين وشعراء العصور الإسلامية الأولى لها . وسنمضي في ذكر مظاهر هذا الضياع عند ابن سناء الملك مثلاً في الركاكتة أحياناً ، وفي الخطأ اللغوي والنحوى أحياناً أخرى ، وفي العامية يقرن بينها وبين الفصاحة فتبدو كارلقة في الثوب تارة ثلاثة . ثم نعرض لآثار هذا الازدواج أو الضعف فيما وراء المظهر اللغوي ، من انزعال الشاعر عن الجمهور الكبير إلى جمهور صغير

(م — ٢ ابن سناء الملك )

من المدرسين والفقهاء وكتاب الدواوين ، ثم من اضطراره إلى أن يعيش في دواوين الشعر القديم واعتماده على التراث في انزاع معانيه وصوره وأخياله ، ثم من آخاهه إلى التفكير العقلي بدلاً من الفيض العاطفي ، وما جره ذلك من الخلط في فهم مهمة الشاعر ومعنى الابتكار في الشعر وما تذرع به من أساليب لتحقيق هذا الابتكار ، والاستشهاد على ذلك كله بشعر الشاعر وموشحاته .

ولكننا مع ذلك لا نحب أن نترك الجانب الغامض من المسألة دون أن نعرض له بشيء من التفصيل ، لأنه وإن جاز الاستفناه عنه في موضوعنا، باعتبار أن قضية الازدواج أو الضعف اللغوي قد جبت ، اعداها في المجال اللغوي من القضايا التي هي أصغر منها ، فإن وضوح وظيفة اللغة في الشعر الغنائي خاصة تلقيه أصواته جانبية على الموضوع الكبير بحيث تزيده وضوحاً ، وتبين أن إتقان اللغة لدى الشاعر الغنائي ينبغي أن يتتجاوز حدود الإتقان العادي الذي يمكن أن يصل إليه ، والذي وصل إليه فعلاً ، بعض شعراء المسر الأيوبي ومنهم ابن سناء الملك ، والذي يتمثل في أذهان الدارسين غالباً في معرفة النحو والصرف وعدم اللحن وفي وفرة محصول الشاعر من مفردات اللغة القديمة وحفظه لـكثير من المتراويف والغريب والشاذ من ألفاظها ، ومن الصيغ والتراكيب والاستعارات والأمثال من عبارتها وأساليبها ومصطلحاتها في الكتب .

لقد تعرّض جان بول سارتر لهذه المسألة حين ناقش قضية الالتزام في الأدب ، ففرق بين طبيعة اللغة عند الشاعر وعند الكاتب ، وليس من شك في أن ذهنه كان خلال هذا الحديث منصرفاً إلى لغته الفرنسية ، وهي لغة لا يشكوا أهلها في المسر الحاضر من مشكلة الازدواج اللغوي الذي تتحدث عنه في المسر الأيوبي والذي لا تزال آثاره باقية إلى اليوم في الوطن العربي بصورة واضحة . ومعنى هذا أن سارتر لم يخطر بذهنه قضية الازدواج ، وأنه عالج المسألة في وضعها

الحقيقي حين يكون الشاعر والكاتب على مستوى واحد من الاقتدار على اللغة . ذلك الاقتدار الطبيعي الكامل المفترض لدى الناظرين في اللغة أو الكاتبين فيها ، وما يتصل بذلك من جمهور قادر على فهمهم لأنه يشار لهم في القدرة على فهم تلك اللغة . وليس من شك أيضاً في أن سارتر كان في ذهنه وهو يفرق بين لغة الشعر والتئر نماذج الشعر الفرنسي المعاصر له وهو شعر لا يزعم أحد أنه انصرف عن المجال الطبيعي للشعر بمفهومه الحقيقي وأنحرف إلى ما يبعد بين الشاعر وبين التعبير عن نفسه تعبيراً مباشراً ، وهو ما نشكو منه في كثير من عصور شعرنا العربي ، وخاصة المصور المتأخرة حين أتجه الشعراء إلى التقليد والمحاكاة والمذاق المختلفة وغيرها من الموضوعات التي قل أن تمت بصلة وثيقة حقيقة إلى نفوسهم . وكان من نتيجة هذا كله ، أي الازدواج اللغوي في العربية من جانب والأنحراف لدى كثير من شعرائها عن صدق التعبير عن النفس من جانب آخر ، أن صار كلام سارتر الذي استند فيه إلى اللغة الفرنسية والشعر الفرنسي غريباً أو غامضاً المعنى أو مستعصياً الفهم على دارس الشعر العربي وقارئه الذي ألف أساليبه وأتجاهاته شرعاً واستقرت في نفسه الأحكام النقدية على أساس ذلك .

قال جان بول سارتر<sup>(١)</sup> :

« وفي الحق إن الشاعر أبعد ما يكون من استخدام اللغة أدأة ، وقد اختار طريقه اختياراً لا رجمة فيه . وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها وليس بعلامات لمعان ... والكلمات للمتحدث أصطلاحات ذات جدوى ، وأدوات تبلي قليلاً قليلاً باستخدامها ، ويطرح بها

---

(١) ما الأدب — ترجمة وتعليق الدكتور محمد غنيمي هلال — مكتبة الأنجلو المصرية . سنة ١٩٦١ الفصل الأول من ٣ وما بعدها .

حين لا تعود صالحة للاستعمال ، وهي للشاعر أشياء طبيعية ، تنمو طبيعية ، في مهدها كالعشب والأشجار » .

وسارتر يقيم الشبه بين الكلمات عند الشاعر وبين الألوان عند الرسام والأنقام عند الموسيقى ، فكما أن الألوان أشياء في ذاتها ليست أدوات أو وسائل لمعنى عقلي وراءها عند الرسام ، وكما أن النغمة الواحدة شيء في ذاته عند الموسيقي ليست رمزاً لمعنى فكري ، فكذلك الكلمات اللغوية عند الشاعر ليست دلائل لمعان محددة تؤديها ، وإنما هي أشياء أو كائنات يجري فيها الشاعر عمله كما يجري الرسام والموسيقى في الألوان والأنقام عمله . أما الناثر فالكلمات عنده غير مقصودة لذاتها ، وإنما لأنها وسيلة أو أداة تؤدي إلى معنى مفهوم محدد .

يقول سارتر مستدركاً موضحاً صلة الكلمة بالمعنى .

« ولكنـه – أي الشاعـر – إذا استوقفـته الكلـمات ، كـاـرـسـامـ بالـقـيـاسـ إـلـىـ الأـلوـانـ وـكـالـموـسـيقـ حـيـالـ الـأـلـحانـ . فـلـيـسـ ذـاكـ لـأـنـ الكلـماتـ فـقـدـتـ لـدـيـهـ كـلـ معـنىـ . فـالـمعـنىـ فـيـ الـوـاقـعـ هوـ الذـىـ يـرـبـطـ وـحـدـهـ بـيـنـ الكلـماتـ ، وـيـحـمـلـ مـنـهـ وـحـدـةـ فـيـ تـرـكـيبـ الـعـبـارـاتـ ، وـبـغـيرـهـ تـصـبـحـ الكلـماتـ بـجـرـدـ أـصـوـاتـ أـوـ خطـوطـ حـبـرـ عـلـىـ وـرـقـ . وـلـكـنـ هـذـاـ المعـنىـ يـصـبـحـ فـيـنـيـهـ طـبـيعـاـ هـوـ أـيـضاـ ، فـلـيـسـ هـوـ بـغـايـةـ تـعـلـيمـ إـلـيـهـ المـثـالـيـةـ إـلـاـنـسـانـيـةـ وـلـاـ تـصـلـ إـلـيـهـ وـلـكـنـ خـاصـةـ لـكـلـ كـلـةـ . نـظـيـرـهـ فـيـ ذـلـكـ دـلـالـةـ الـوـجـهـ ، وـمـاـ تـوـحـيـ لـنـاـ بـهـ الـأـلـحانـ وـالـأـلوـانـ مـنـ معـنىـ الحـزـنـ أـوـ الـرـحـ (١)ـ .

ويضـيـ سـارـتـرـ ذـاكـراـ أـنـ «ـ اللـغـةـ لـلـشـاعـرـ مـخـلـوقـ لـهـ كـيـانـهـ المـسـتـقلـ»ـ خـلـافـاـ

(١) معنى الحزن والرحة في اللعن واللون حدده الكاتب من قبل وهو « ما يفهم منها من معنى ضئيل غامض – كطرب خفيف أو حزن غير عميق – يظل يلازمها ويهم حولها كضباب القيظ ». .

للمتكلّم ، وأن الشاعر « يبدو كأنه لم يتعرّف الأشياء أولاً بأسمائها ، بل تعرّفها تعرّفاً صامتاً ، ثم توجّه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره »، ألا وهي الكلمات فاوسعها لمساً وجسماً وأختباراً وبعثاً ، فاكتشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وما سوا ذلك من المخلوقات . وحين أعزّته معرفة استخدام الكلمات علامات الدلالة على مظاهر العالم ، رأى فيها صوراً لهذه المظاهر . فإذا اختار تعبيراً يمت بصلة إلى شجر الصفاصاف أو الدردار فليس بضروري أن يختار نفس الكلمات التي نستخدمها الدلالة على مثل هذه الأشياء . وبما أنه يضع نفسه خارج نطاق اللغة ، فإن الكلمات التي تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ما حوله وتزج به وسط الأشياء ، تظهر في عينيه هو فجأة لأصطياد حقيقة أبيه المراس . وموجز القول أن اللغة هي (مرآة) العالم ، وبهذا يجري لديه ، في ذات الكلمة وفي استعمالها تغييرات على نحو جديد . فgres الكلمة وطولها وما تختتم به من علامات تذكير أو تأنيث ومظاهرها في نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حي به تمثيل المعنى أكثر مما تدل عليه .

« وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادي للكلمة ، وتبدو تلك الدلالة بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامات على اللفظ ، لأنها فقدت كل فضل لها عليه . وحيث أن الكلمات في نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد دخلت لأجل دلالتها أو الدلالات لأجل الكلمات . وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحرى ومن دلالة متبادلة . وبما أن الشاعر لا يستخدم الكلمات أدوات ، فليس له الاختيار بين المعانى المختلفة . بل كل لفظ من هذه

الألفاظ لديه ذو مظهر مادى مختلط بالمعانى الأخرى ، بدلاً من أن يبدو مستقلة لأداء وظيفة مستقلة » .

ذلك بعض ما تحدث به سارتر عن موقف الشاعر من اللغة وقد أحسن الكاتب أن حديثه هذا لا ينطبق على معظم الشعر الذى تركته لنا أجيال البشرية فقال « وأكرر أنى إنما أتحدث هنا عن الشعر المعاصر . ففي التاريخ أشكال أخرى من الشعر لا يدخل في موضوع شرح صلاتها بشعرنا<sup>(١)</sup> ». ويستدرك في موضع آخر فيقول : « وبديهى أن في كل شعر بعض مظاهر خاصة بالثر . . . والمكس صحيح . فأكثر أنواع النثر جفافاً يحتوى على شيء من الشاعرية . . . ولأجل أن أكون واضحاً كل الوضوح اقتصرت في شرحى على الطرفين المتناقضين . حالة النثر الخالص وحالة الشعر الخالص . ومهما يكن من شيء فلا ينبغي أن نستنتج من هذا أنه يمكن الانتقال من الشعر إلى النثر بسلسلة متصلة من أساليب وسط ليست بشعرية ولا بنثرية . فإن الناير إذا أفرط في تدليل الكلمات فإن صورة النثر تتحطم وتقع في الفراغ . وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو للشرح أو للتعليم صار الشعر مدموعاً بطابع النثر . وخسر دوره<sup>(٢)</sup> » .

وكلام سارتر هذا حين ننظر على ضوئه إلى شعر ابن سناء الملك وزملائه من شعراء العصور المتأخرة يجرنا إلى زالق وشبهات ، فقد وقف هؤلاء الشعراء عند الكلمة اللغوية وقوفاً طويلاً واعتمدوا على جرسها اللقطى فيما أتوا به من جناس مختلف الأنواع جعلوه همهم في قصائدهم ومقطوعاتهم ، وأعتمدوا على الكلمة في استخراج التورىية التي هي عند آية من آيات البلاغة ، بل وجعلوا

(١) ما الأدب من ٤٣ .

(٢) ما الأدب من ٤٤ .

من رسم الكلمة وشكلها المكتوب مادة للتشبيهات والاستعارات ، وتللاعبوا  
ما شاء لهم التلاعب بالألفاظ ، وما تجربه الألفاظ من تداعٍ لفظي ومعنوي ، ساعدت  
عليه طبيعة اللغة الغربية وأصولها الثلاثية ، مما سنجد نماذج منه فيما نعرض من  
شعر ابن سناه الملك خلال هذه الدراسة .

ولكن سلر تربغير شك لم يرد من صلة الشاعر باللغة وموقهه من كلماتها وجملها هذا المعنى المتكلف المبهرج ، وإنما قصد أن حس الشاعر باللغة كحس الرسام باللون والموسيقى بالنغم ، وأن للكلمات وقعاً على نفس الشاعر كموقع الألوان والأفهام على نفس الرسام والموسيقى . وذلك صحيح ، وهو يؤثر كدما يبغى أن يكون عليه الشاعر من حس مرهف وانفعال عميق تجاه مفردات اللغة وإن اقتدار على اكتشاف أسرار تناولها الكلمات والتراكيب ، أما كون الشاعر يضم نفسه خارج نطاق اللغة ، ويعتبر الكلمات أشياء في ذاتها وليس بعلامات أو دلالات على مان فذلك مالا يصح في جملته ، وإنما الأقرب إلى واقع الشعر أن للألفاظ في أكثر الحالات دلالات عند الشاعر ، وأن لها معانٍ تتباين معاني النقطة واللون عند زميلاً من ناحية خصوصيتها وأحصار معناها ، فليس فيها عموم المعنى الذي في اللون أو النغم ، فالإصرار على تشبيه الشاعر بالموسيقى والرسم فيما يتصل بالمادة التي يجري عمله فيها ، والتمادي في هذا التشبيه إلى أقصى الحدود لا ينطبق إلا على قدر ضئيل جدًّ من الشعر ، لا يكاد يبلغ جزءاً من مائة أو من ألف من مجموع الشعر الإنساني ، ولعله أن لا يكون خيراً ما أنتجه الإنسانية من شعر . وإنما الفرق الواضح بين لغة الشاعر ولغة الناشر هو أن لغة الأول في تراكيبها وروابط جملها اختيار ألفاظها تتجاذب مع ثباته العاطفيه وانفعالاته النفسيه ، فتشكون فيها أحياناً من عدم الاستواء ومنطقية الترتيب ما يبعدها عن لغة الناشر وما يقربها من لغة الحديث عند انفعال صاحبه ، أما دلالات الكلمات

فيكون حولها من الظلال والغموض أحياناً ما يوحى بأكثر مما تحمله كلمات النثر ولا تجنيها هذه الظلال من اختيار الكلمة فقط ، وإنما تجيء من السياق الذي توضع فيه وصلتها بما قبلها وبعدها من كلمات<sup>(١)</sup> .

وتكتسب الكلمات هذه الدلالات الانفعالية من استعمال الناس لها قبل أي شيء آخر ، ومن اقتانها في أذهانهم بأحداث ومناسبات تظل الكلمات حين تقال تشف عن تلك الأحداث والمناسبات فتثير مانثير من مشاعر . ومعنى هذا أن الكلمة ينبغي أن يكون لها تاريخ حتى في النقوس حتى تحمل الشحنات العاطفية التي تجذب إليها الشاعر فتصدق التعبير عن نفسه وتؤثّر في مستمعيه . واللغة التي يستخدمها الناظم في عصور الأزداج اللغوی ، وهو هنا يستخدم لغة الكتب والمعاجم ، تفقد هذا التاريخ الذي يبيّث فيها الحرارة وينفتح فيها السحر لأنها لغة قد انعزّت عن الحياة اليومية فقدت توجهاً الذي كان لها من قبل حين كانت حية على ألسنة الناس ، وأصبحت بذلك أقرب إلى لغة النثر من ناحية « محدودية » الدلالة و « مادية » المعنى ، إن صحة هذا التعبير .

وإذا شئنا أن نمثل لذلك بالفاظ عند ابن سناء الملك ، وجدناه يستخدم مثلاً ألفاظاً : المطر ، والغيث ، والقطار ، والقطار ، بمعنى واحد ، فهي متساوية المعنى حين يذكر ونها مشبهًا بها كرم المدوح ، وإنما الذي يتحكم في اختيارها غالباً الوزن أو القافية ، وليس ما ينطوي عليه كل لفظ من ظلال عاطفية ، وإنما فقدت الظلال التي تفرق بين إفرادها ، لأنّها فقدت صيتها باللغة الحية على ألسنة الناس فأصبحت محددة الدلالة فتساوت كلها . ولقد أخذها الشاعر من الاستعمال القديم لامن المعاصر له . وإلا فإن لفظ « مطر » أو « شتا » عند المصريين من

(١) تحدث الدكتور مصطفى سويف عن قيد اللغة ، وعن الاستعمال الرمزي والاستعمال الانفعالي لها ، في مس ٢٩٥ من كتابه « الاسس النفسية للابداع الفنى » من منشورات خانة علم النفس التكامل — الطبعة الثانية — دار المفارف سنة ١٩٥٩ .

سكن الوادى فى عصر ابن سناء الملك وعصرنا لا تستقبل بالفرحة التى تستقبل بها فى البلاد الذى تميّش على المطر حتى تصبح وصفاً للكرم . فإذا تجاوزناها إلى ألقاظ لا تعرف دلالتها إلا أن يرجع إلى المعاجم كإطلاق لفظ « جعفر » على الجدول أو لفظ « يوح » على الشمس و« القرف » على الخمر ، وليس لها من صلة باللغة الحية ، أدركنا أن معانينا فى ذهن الشاعر معانى جامدة صامتة بغير ضوء أو ظل .

وقد يقال إن لغراية اللفظ وندرة استعماله أحياناً وحياناً ، وخاصة إذا كان لفظاً موسيقياً كلفظ « الدجى » حين يطلق على الليل ، فإن اللفظين وأن تساوى معناهما غالباً عند الشاعر فإن اللفظ المعجمى « دجى » له وقع في الأذن وله استعمال شائع عند الشعراء والمتقين يوحى بأكثري ما يوحى به لفظ « الليل » أو يوحى بشيء إضافى ، وكذلك يقال عن لفظ « الفرام » و« الهيام » و« الصبابة » حين تستعمل مرادفة للفظ « الحب » ، وكذلك « السهاد » بمعنى « الأرق » ، ويحتاج على ذلك بأن الشعر الشعبي نفسه ربما استعمل هذه الألقاظ ، وإن كانت لا تستخدم في الحياة اليومية .

وهذا صحيح ، وله نظائر في أشعار جميع الأمم ، والشعراء في حالات غير قليلة يتبنّون الألقاظ التي ابتذلها الاستعمال ويتخربون ألقاظاً أقل استعمالاً ، ولكنهم مع ذلك يستمدون دأماً من حس لفوي حتى في نفوسهم ، قريب التجاوب من نفوس مستمعيهم بحيث لا يسأل هؤلاء عن معنى اللفظ سؤالاً عن معنى لفظ من لغة أخرى . ومقاييس القضية هي نسبة مثل هذه الألقاظ الظرفية في الشعر بالقياس إلى الألقاظ المتداولة الحية . وهذه النسبة تزيد في عصور الأزدواجه اللفوي زيادة تعوق وتفقد الشعر حيوته ، وتضيق من جمهور الشاعر بحيث يصبح نفرًا يسيرًا منعزلًا بذوقه عن الحياة العامة . فإذا تجاوزنا

الأفاظ إلى التراكيب وإلى تأليف الجمل ونظم الكلام وجدنا نفس المشكلة على نفس المستوى بين عصور الإزدواج اللانهائي وعصور التقارب.

ولعل أخطر ما يتعرض له الشاعر في عصور الأزدواج الالذوي أنه يضطر في أحيان كثيرة ، حين تعجز لفته عن التعبير عن مشاعره ، إلى أن ينصرف إلى التلاعب اللغطي بتلك اللذة من جانب ، وإلى اصطناع المنطق العقلي من جانب آخر فتتصبح أشعاره منظومات عقلية لها خصائص تختلف عن خصائص الشعر الأصيل .

ولأهل من المفید الموضھ أن نذکر أن لغات أخرى غير العربية عرفت في عصور من حیاتها هذا الازدواج ، وکان له تقریباً نفس الأثر على الشعر الفناني بل وغير الفناني أيضاً . وهنالك مثلاً بارزان واصحان في حیة اللفتين اليونانية واللاتینية ، وذلک حين أمتد بهما العمر وانتقلتا من مهدھما الأول . فاللغة اليونانية في عصر الإسكندرية ، واللغة اللاتینية خلال الفرون الوسطى في غرب أوروبا ، عرفتا المقام والجذب في مجال الشعر الفناني ، وشفف شعراً وھما بالتقليد والمحاکاة والتکلف اللفظي . وأبتعد فيهما الشعرا عن الحیاة وعن الجتمع ، وحلق في آفاق غریبة من التعقید والغموض والتکلف والصياغة اللفظیة ، وكل ذلك جعل من الشعر فيھ عصور خمول وانحدار على حين ظلت مزدهرة بعض أساليب السکنایة وبعض أنواع الفنون . والقضیة أوسع وأوضح من أن نلتئم الشواهد وننقل شهادات مؤرخى الآداب في هذا السیل .

وقد آن لنا أن نعرض لأنماط الشكلة اللغوية في شعر ابن سناء الملك ، وأن  
نستشهد بأشعاره لتفصيل ما أجملناه . ونبداً بموقف ابن سناء الملك من التراث  
ومن الشعراء قبله .

من آثار المشكلة اللغوية التي ذكرناها أن الشاعر يرتبط بالماضي أكثر من ارتباطه بحاضره، وأنه يظل ينظر إلى التراث القديم نظر إكبار وتقدير إلى حد يجعله أسيئ هذا التراث بحيث لا يستطيع الفكاك منه ولا الخروج عليه، وإن أدعى أحياناً غير ذلك. وسر هذا الارتباط هو ما يعتقد الشاعر بحق من أن اللغة التي يتعلّمها تعلّماً، ويتكلّف التعبير بها تكلاً، كانت عند أصحاب التراث الأول سليقة وطبيعة، وأنهم كانوا حجة في هذه اللغة، وكانوا أعرفه بأسرارها وأقدر على السيطرة عليها والتحكم فيها، فهم الأئمة المقتدى بهم في هذا السبيل، وهم الأساتذة الذين يعتبر نفسه وأبناء عصره تلاميذ لهم. ويمتد هذا التقدير امتداداً طبيعياً من مفردات اللغة وقواعدها إلى تراكيزها وأمثالها، ثم إلى تشبّهاتها وإستعارتها، حتى تنتهي إلى فن الشعر فيها بكل ما يشتمل عليه من أوزان ومواضيع وأخيلة ومعان. ولو أن الشاعر التأخر أعتقد أن اللغة ملك لها، وأنها عنده ملكة كما كانت عند الشعراء في العصور الأولى، لتغير الموقف، ولتطورت لغة الكتابة في العربية تطوراً جوهرياً كما حدث ذلك في نبات آخر، ولتحرر الشاعر من عبوديته للشعر القديم.

ولست أريد هنا أن أوزن بين اللغة اللاتينية في أوروبا واللغة العربية في الوطن العربي، فإن ظروفًا دينية وتاريخية واجتماعية باعدت بين اللغتين بحيث يرتكب الإنسان خطأ لو قرر أن مسارته فيه اللاتينية كان لا بد أن تسير فيه العربية، ولكننا لأنّا نملك في هذا المجال إلا أن نشير إلى ما حدث في أوروبا في أواخر القرون الوسطى، شاهداً على أن تغير لغة الكتابة يستتبع تغيير موقف الشاعر من التراث القديم. فنقول إنه حين اصططع الشعراء

الترو بادور اللغة البروفنسية أداة للتعبير عن أنفسهم اتخذ شعرهم مسلكا آخر من حيث الموضوعات والأفكار الأخيلة لاصلة لها بالشعر اللاتيني المتأخر، وكذلك حين استخدم دانتي اللغة الإيطالية القديمة سار شعره في طريق آخر غير طريق الشعر اللاتيني ، على الرغم من إتقانه اللغة اللاتينية واعتباره فرجيل شاعرها الأكبر أستاذة وشيخه وقائده في ملحمته الكبرى « الكوميديا الإلهية ». إن لغة الكتابة في هذا المجال ليست مجرد أداة مستقلة عند الشاعر يستعملها في أغراض من الفن الشعري لاصلة لها بالأغراض التي عبرت عنها فيما قبل ، وإنما هي الشكل الذي تجسد فيه التراث الشعري القديم ، بحيث لا ينظر إليها الشاعر حتى ينظر فيها ، أو من خلالها ملامح التراث الشعري كله ، يطلي عليه ويناديه ويهتف به .

وربما قيل إن إكبار الماضي ، وتقدير التراث ، لا شأن له بقضية الأزدواج اللغوي ، وأن أساساً نفسية أخرى ، غير المسألة اللغوية ، تدعو الأجيال اللاحقة إلى الإعجاب بالأجيال السابقة ، ثم ينسحب هذا الإعجاب على الشعر أيضاً . ولدليل ذلك أن ما عرف بالكلاسيكية ، وهي ضرب من هذا الإعجاب ، قد ظهرت في كثيর من آداب العالم ، دون أن يكون هنالك حتى الأزدواج الذي تحدث عنه . وربما انصرف الذهن إلى الكلاسيكية التي مادت الآداب الأوروبية الحديثة ، والتي كان أصحابها يعجبون بالإعجاب كله بالتراث اليوناني ويكترون من التحريم عليه والطواف حوله .

ولكن هذه الكلاسيكية الأوروبية لم تسكن إلا فترة محدودة الزمن من تاريخ تلك الآداب ، ثم افتحت الباب بعدها على مذهب أو مذاهب أخرى تليتها ، بما يجعل المقارنة بينها وبين عصور العقم الطويلة التي سيطرت على الشعر العربي مقارنة في غير محلها . ومع ذلك فإن الكلاسيكية الأوروبية لم تنفصل

عن حياة عصرها ، ولم تغزو هذا الانعزال الذى رأيناه فى الشعر العربى ، بل ظلت وبيقة الصلة بالحياة والمجتمع ، ثم لمنها كانت . استيعابه للتراث القديم الذى خلفه اليونان والرومان دون استخدام اللغة اليونانية أو اللاتينية أداة للتعمير لدى هؤلاء الكلاسيكين . وإن فى كبار الماضى وتعظيم التراث لا يقود إلى العبودية فى مجال التعبير الفنى والأدبى إلا أن تقوم ظروف أخرى . رى تجاوز مجرد الإعجاب .

وإذا كانت قد وجدت حقاً أسباب نفسية ، وأهمها بغیر شک السبب الدينى جعلت أجيال الناس فى عصر ابن سناء الملك وبعد عصره ينظرون إلى العصور الإسلامية الأولى على أنها المثل الأعلى للحياة الدينية والخلقية والمحجة الأولى لعلوم الدين وبعض فروع الثقافة ، فان هذا السبب الدينى كان أخفت صوتاً وأضعف سلطاناً فى مجال الشعر من أي مجال آخر . بل إن الشعر كان أترى إلى التمرد على القيم الإسلامية ، وإلى اعتبار أن مثله الأعلى قد تتحقق ، إما قبل الإسلام على يد الشعراء الجاهليين ، وإما على يد إسلاميين ضعف حضورهم من سلطان العقيدة الدينية من أمثال بشار وأبي نواس وغيرهم من الشعراء الذين خاضوا في أشعارهم موضوعات تعتبر محمرة في الدين كالنحرات والهجاء الفاحش ، أو تعتبر مكرورة كالغزل والمبالفة في المدح .

وإذن فنحن مضطرون ، حين نريد تفسير العقم فى الشعر الأيوبي ، إلا نرده إلى السبب الدينى ، الذى تردد إليه كثير من مظاهر الحافظة فى المجتمع الإسلامي . ولكن لا بد من اعتبار الشكلة اللغوية ، وإحلالها محلها فى هذا السبيل . ونحن أولاً وآخرأ نقف عند الأسباب المباشرة المتصلة بموضوعتنا ولمن شاء أن يرد الأسباب المباشرة إلى أسباب أخرى أعم منها وأبعد فى مجال النظر السياسى والاجتماعى والاقتصادى . فلسنا ننكر عليه هذا الحق .

ونستطيع أن نبين موقف ابن سناء الملك من هذا التراث ، حسبياتجلي ذلك في كتاباته وفي شعره .

نظم ابن سناء الملك قصيدة في مدح الملك الناصر مطلعها :

أَبْعَلَسْ لَهُوَ لِيْسْ لِيْ مِنْكْ مَجْلِسْ لَأَوْحَشْتَ لَمَا غَابَ لِيْ عَنْكَ مَؤْنِسْ  
بَدَأْهَا بِالْغَزْلِ ، ثُمَّ عَاتَبَ الْحَبِيبَةَ عَلَى بَخْلِهَا ، وَحَضَرَهَا عَلَى أَنْ تَصْلِهِ وَتَحْمُودَ  
عَلَيْهِ قَبْلَ أَنْ يَفْوَتِ الْأَوَانَ وَيَذْبَلَ جَمَالَهَا ، وَعَبَرَ عَنْ هَذَا الْمَعْنَى الْآخِيرِ بِقَوْلِهِ :

صَلِيفِي وَهَذَا الْحَسْنُ بَاقٌ فَرِبَّا يَعْزَلُ بَيْتَ الْوَجْهِ مِنْهُ وَكَنْسُ

فَلَمَّا أَطْلَعَ الْقَاضِي الْفَاضِلَ عَلَى الْقَصِيدَةِ — وَكَانَ فِي الشَّامِ — كَتَبَ إِلَيْهِ وَالَّدُ  
الشَّاعِرُ يَيْدِي إِعْجَابِهِ بِقَصِيدَةِ ابْنِهِ ، حَسَبِيَا سَجَلَ ذَلِكَ ابْنَ سنَاءَ الْمَلَكَ فِي كِتَابِ  
فَصُوصِ الْفَصُولِ<sup>(۱)</sup> . وَلَكِنَّهُ يَنْتَقِدُ هَذَا الْبَيْتِ الْمَذْكُورِ وَيَتَمَنِي لَوْ خَلَتْ  
الْقَصِيدَةُ مِنْهُ قَائِلاً « وَبَيْتٌ .. يَعْزَلُ مِنْهَا .. وَكَنْسٌ » . أَرَدَتْ أَنْ أَكْنَسِهِ فَعَلَّا  
فَإِنْ لَفْظَةَ الْكَنْسِ غَيْرُ لَاتِقَةٍ بِسَكَانِهَا أَصْلًا . « فَلَمَّا قَرَأَ ابْنَ سنَاءَ الْمَلَكَ نَقَدَ  
الْقَاضِي الْفَاضِلَ كَتَبَ إِلَيْهِ مَرَاجِعًا » . وَعْلَمَ الْمُلُوكُ مَا نَبَهَهُ عَلَيْهِ مَوْلَانَا مِنْ  
الْبَيْتِ الَّذِي أَرَادَ أَنْ يَكْنَسِهِ مِنْ الْقَصِيدَةِ ، وَهُوَ : صَلِيفِي .. إِلْخُ . وَقَدْ كَانَ  
الْمُلُوكُ مَشْغُوفُوا بِهَذَا الْبَيْتِ ، مُسْتَحْلِلِيًّا لَهُ ، مُتَجَبِّيًّا مِنْهُ مُعْجِبًا بِهِ ، مُعْتَقِدًا أَنَّ  
قَافِيَتِهِ أُمِيرَةٌ قَوَافِي ذَلِكَ الشِّعْرِ ، وَأَنَّهُ مُلْحٌ فِيهِ . وَمَا أَوْقَعَهُ فِي ذَلِكَ الْكَنْسِ  
إِلَّا ابْنُ الْمُعْتَرِفِ قَوْلُهُ مِنْ قَصِيدَتِهِ الشَّهُورَةِ .

وَقَوَاعِي مِثْلُ الْقَنَاءِ مِنَ الْخُطُّ وَخَدِي مِنْ حَيَّيِي مَكْنُوسِ  
وَالْمَوْلَى يَعْلَمُ أَنَّ الْمُلُوكَ لَمْ يَزِلْ يَجْرِي خَلْفَ هَذَا الرَّجُلِ وَيَتَعَثِّرُ ، وَيَطْلُبُ  
مَطَالِبِهِ فَتَعْسِرُ عَلَيْهِ أَوْ تَعْذِرُ . وَلِكِنَّ مَا آمَنَ الْمُلُوكُ بِهِ سَدِي ، وَلَا آنِسَ  
نَارَهُ إِلَّا مَا وَجَدَ عَلَيْهِ هَدِي » .

(۱) وَرَدَتِ الرِّسَالَةُ فِي فَصُوصِ الْفَصُولِ (مُخْطُوطَ دَارِ الْكِتَبِ — ۲۲۶۰ —  
أَدْبُ وَرَقَةِ (۱۰ وَ) وَنَقْلُ أَجْزَاءِ مِنْهَا مُحَقَّقُ الدِّيَوَانِ فِي هَامِشِ مِنْ ۴۲۷ .

فجئنا نجد ابن سناء الملك يقتدر عن بيته ، أو يبرر مسلكه فيه بما ورد  
 عند ابن المعتز حين استخدم هذا لفظ « مكتنوس » في الحديث عن قى يباهى  
 بحسنها ، ولعل ابن المعتز كان في مجال الفكاهة والسب<sup>(١)</sup> ، على حين أن ابن  
 سناء الملك يتتحدث عن فتاة في مطلع مدحه الملك . وكان أولى بابن سناء الملك  
 أن يقتدر بأنه استخدم لغة العامة وأصلاحهم في الحديث عن البيت « يعزل » منه  
 ساكنوه فيسكنس ، في انتظار الساكن الجديد ، لأن هذه الصيغة لا ترد في المعاجم  
 العربية ، ولا تزال تستعمل في اللغة العامية ولكن خشى بغير شك أن يتم بهم بالعامية  
 وعلى أي حال ، وأيا كان الاعتذار ، فالبيت لا يدل من قريب أو بعيد على شاعرية  
 ولا صدق ، وإنما يدل دفاع ابن سناء الملك على عبوديته للشاعر القديم ،  
 الذي قال عنه بعد ذلك « فوجد المملوك طبعه إلى هذا النمط » أي شعر ابن  
 المعتز » مائلا ، وخطره في بعض الأحيان عليه سائلا ، فنسج على ذلك الأسلوب  
 وغلب خاطره عليه مع علمه أنه مغلوب — وحبك الشيء يعمى ويصم — فقد  
 أعماه حبه له وأصبه ، إلى أن نظم تلك اللحظة في تلك الأبيات تقليداً لابن المعتز  
 قالها وحمل ألقاما ، وهي تقترن في جنب إحسانه ، ويكون بذلك تعديل  
 ميزانه ، وأن ظهرت بها على الملوك عوره من عورات لسانه «  
 وسجل ابن سناء الملك في هذه الرسالة نفسها رأيه في البحترى واعترافه  
 بالعجز عن مجاراته أو بلوغ مقدراته ، وذلك في قوله :  
 « ورأى الملوك أبا عبادة قد قال :

و يا عاذلى في عيرة قد سفتحتها  
 وبين وأخرى قبلها للتتجنب  
 تحاول مني شيمة غير شيمتي  
 وتطلب مني مذهبًا غير مذهبى  
 وقد قال :

وما زارنى إلا وهلت صباة إليه وإلا قلت أهلا ومرحبا

(١) لم يتحقق لنا الاطلاع على القصيدة في الديوان حتى نعرف السياق .

وقد علم الملوك أن هذه طريقة لا تسلك ، وعقبة لا تملك ، وغاية لا تدرك » .

وكذلك سجل ابن سناء الملك في هذه الرسالة رأيه في أبي تمام فقال :

« ووجد الملوك أباً تاماً قد قال — خشيت عليه اخت بنى خشين .

وقد قال — سلم على الربع من سلمي بذى سلم — فأشماز من هذا النمط طبعه . وأقشعر منه فهمه . ونبأ عنه ذوقه ... »

ومع ذلك الذى سجله ابن سناء الملك من نفوره من صنعة أبي تمام الى مثل لها بناذاج من الجناس فإنه ، أى ابن سناء الملك ، كان أكثر الناس شفناً بالجناس وحرصاً على أن لا تخلي منه قصائده وأبياته ! وسرى ذلك فيما بعد . وإن كان ابن سناء الملك لم يشر إلى المتنبي ولم يبين رأيه فيه ولا صلته به في هذه الرسالة . فإن محقق الديوان<sup>(١)</sup> ذكر بحق أن بيت ابن سناء الملك ، موضع النقاش ، مأخوذ من معنى المتنبي في قوله :

زودينا من حسن وجهك مادا م فحسن الوجوه حال يحول  
وصلينا نصلك في هذه الدنيا فابن المقام فيها قليل  
وهكذا نجد ابن سناء الملك يدور باعترافه ويلتاجه في دائرة الشعراء القدماء ،  
ويعيش في دواوينهم . فيحاكي ابن المعز ويقلده دون ذوق ولا بصر ، ويسلم  
بأن البحترى فوق طاقته ، ويسلك في منه مسلك أبي تمام ، ويسقط على  
معانى المتنبي .

وأحسب أن دوران القضية في هذا البيت حول لفظ هو « يكتنس » دليل على ما نذكره من أن الموقف اللغوى كان وراء عقول هؤلاء الشعراء المتأخرین  
في حكمهم على الشعر القديم باعتباره فناً ، وفي تقديرهم له ، دون الاحتكام الواضح .

(١) هامش ص ٤٢٩ .

إلى مقاييس أخرى ، لو احتكوا إليها خلصتهم من عبوديتهم لمناذج الفن القديم  
أو ظهرت عليهم من استبداد تلك المناذج القديمة .

أما عن الشعر القديم السابق على مدرسة المحدثين من شعراء العصر العباسي  
وأنه على الشاعر — من ناحية الموضوعات ومن ناحية بناء القصيدة والمعانى  
الكبير والجزئية ، وأساليب التعبير ، واستيعاب البيئة البدوية . — فستجد صوراً  
كثيرة منه أثناء هذا البحث في الفصول المختلفة بما يغنى عن استعراضه هنا .

### المهور والمشكلة اللغوية :

ومن نتائج المشكلة اللغوية أن تقطع الصلة بين الشاعر وبين الجمهور الكبير  
لأن هذا الجمهور الكبير لا يعرف لغة الكتابة معرفة دقيقة تمكنه من التعرف  
على الشاعر ، فضلاً عن التجاوب معه ، واعتبار شعره مثلاً له معبراً عنه . وإنما  
يصبح جهور الشاعر كله مركزاً في طبقة صغيرة العدد محدودة المكان ، هي طبقة  
من درسوا لغة الكتابة دراسة عميقة أو كافية ، وكانت هذه الطبقة في مجتمعها  
العربي في عصر ابن سناء الملك محدودة العدد أكثرها من الفقهاء والمدرسین  
وطلاب العلم حسبما عرفه تلك العصور <sup>(١)</sup> . وكان معظم ذلك العلم متصلًا بالدين  
من تفسير وفقه وحديث ، ونحو ولغة ، وبلاغة ، فإذا تجاوزنا هؤلاء فإلى كتاب  
الرسائل من موظفي الدواوين الحكومية ، وإلى فريق من المتأدبين الذين  
يشرحون الشعر القديم أو يكتبون المحوليات التاريخية .

والشاعر لا بد له ، وقد جعلت الظروف اللغوية هذه الطبقة هي الحكم على  
فنه ، أن يجعل فهمها للشعر وذوقها له وبصرها بالجيد منه والرديء ميزانه وأساسه

(١) انظر الفصل الخامس بالبيانات العلمية في مصر من ١٠٦ وما بعدها من كتابة  
الدكتور عبد الطيف حزة : الحركة الفكرية في مصر في العصرين الأيوبي والملوكي الأول  
— القاهرة (دار الفكر العربي) ١٩٤٧ .

(٢) — ابن سناء الملك )

فيها ينبع من شعر . وذوقها كما رأينا ذوق مدرسي لأن روايتها إلى التعليم  
وعكوفها التقافي هو في المقام الأول لولاية مناصب القضاء ووظائف الدواوين  
والتعليم المدرسي .

وهذا يفسر لنا ما امتلاه به شعر ابن سناء الملك ومعاصريه من استخدام  
مصطلحات هذه العلوم فيما ينظمون من شعر ، وقد اعتبر ذلك منهم جديداً في  
الفن ، أو ك الجديد لا كثارهم منه وإنعائهم فيه . وهو في حقيقته تأثر بذوق  
الجمهور الذي يتوجه إليه الشاعر بشعره ، ونذكر أمثلة لذلك من شعر ابن سناء  
الملك ، لا لنثبت هذا القول فقط ، وإنما لتكون أمامنا نماذج نستعين بها فيما بعد  
في معرفة فن الشاعر في نواحٍ أخرى .

فله قصيدة يمدح فيها الملك العادل مطلعها :

لستَ اللومَ بما تجني على بصرى      أدميتك بالدمع من أدماك بالغلو<sup>(١)</sup>  
يقول فيها مستخدماً مصطلحات النحو متهدفاً عن الملك :  
مُكْمَلٌ وسواه ناقص أبداً      كأنه « كان » قد جاءت بلا خبر<sup>(٢)</sup>  
وقال فيها مستخدماً مصطلحات الفقه :

غزا وطالت مجازيه وقد غزيت      صلاته حين طال الفزو بالقصر  
واقتبس فيها من القرآن آية من سورة يوسف في قوله :

ألم تذعكم على رغم بوائزه وكل درع عليكم قدّ من دُبُرٍ

(١) الديوان من ٢٢٧ . وفيه (أرماك بالنظر) وهو تصحيف ، [ وإنما أرد  
الشاعر حرة الخد من المجل ] .

(٢) أثبتت محقق الديوان لفظ « إن » عن نسخة وترك في المامش لفظ (كان) عن  
نسخة أخرى . والصواب أن يعكس .

ودار حول النحو في الحديث عن محبوبته في قوله :

وَحْدَ عِزْمَةَ سِيفِ الدِّينِ إِنْ هَا وَجْهًا يُؤْنِثُ حَدَّ الصَّارِمِ الَّذِي كَرَّ

وليس من شك في أن ما نجده نحن اليوم - تبعاً لفهمنا للشعر - من سخف في هذه الأبيات ، كان مصدر طرافة عند مستمعي الشاعر من علماء ، لأنه كان يفاجئهم بمصطلحاتهم التي تعارفوا عليها في حلقات درسهم ، قد خرجت إلى عالم آخر واستقبلتهم مرة ثانية في إطار جديد من الصياغة الفنية المنظومة في هذا الشعر .

ولو وقف أنز جمهور الشاعر عند هذا الحد هان الأمر ، ولماز أن نسقط من الديوان الأبيات التي سلكت هذا المسلك ، فيبقى لنا بعد ذلك كثرة كثيرة سللت منه ، واستقامت مع المفهوم الصحيح لمعنى الشعر . ولكن الخطأ يتجاوز ذلك إلى مفهوم الشعر نفسه عند هذا الجمهور . وهو ما سوف يتطرق في قضية الابتكار التي نعرض لها فيما بعد .

على أن السبب نفسه الذي جعل الشاعر يرتبط بهذا الجمهور المحدود العدد ، هو نفس السبب الذي حرمه من الصلة بالجمهور الكبير ، فكان لهذا المرمان أثره السالب في الديوان ، خلا من القصائد التي كان يفترض أن يشارك بها الشاعر في تعبئة مشاعر المجاهير في مصر كنصر الحروب الصليبية . وليس من شك في أن ابن سناء الملك كان ككل أبناء المجتمع في عصره يريد الظفر لتلك الحركة الكبرى التي تهدف إلى طرد الغزاة الصليبيين ، وأنه باعتباره شاعراً كان يشتبه أن يسمى بـ أكيرف لإثارة عواطف المجاهير ، ولكنه ما كان ليستطيع ذلك ما دامت أداة التعبير التي يستخدمها لأنفهم من تلك المجاهير .

وما يقال عن موضوع عام كالحروب الصليبية يقال أيضاً عن الموضوعات

الشخصية الخاصة بالشاعر المتصلة بعواطفه . فليس من شك أن الشاعر يشهى أن تقرأ حبيته شعره ، وأن تفهمه حين تسمعه ، وأن يحمل إليها عن طريق الفن رسالة حبه ؟ ولكن الشاعر حرم من هذه اللذة بسبب لقته ، فكان غزله وفقا على نفسه ونفوس من يستطيعون فهم شعره من الرجال ، لا يتجاوز ذلك إلى سمع الحبيبة . وكان لهذا أثره العميق في طبيعة هذا الغزل وأساليبه ، فأصبحت الحاجة إلى الصدق فيه أقل منها لو كان الغزل مفهوماً من الجانب الآخر ، أى من النساء ، وبذلك فقد الشعر إحدى وظائفه التي كانت كفيلة أن تهبها الحياة . أو شيئاً من حياة .

وهذا الموقف يذكرنا بغير شك بموقف ينافقه في تاريخ الشعر العربي ، ذلك هو موقف الشعراء الغزلين في الحجاز في العصر الأموي . فإن هؤلاء الشعراء كانوا يقدرون أن النساء قادرات على قراءة شعرهم وفهمه ، وكان لهذا أثره البعيد فيما ظهر في ذلك الشعر من تطرف أو من حماسة وإخلاص ، تجلّى في أسلوب قصصي شائق في بعض الأحيان ، أو في عاطفة مشبوبة حية ، أو في تفاصيل صغيرة تحبب الشعر إلى النفس ، أو في نزوع إلى تصوف ينم عن حرمان في أحيان أخرى . فهذا الغنى الذي توافر في شعر الغزلين الإسلاميين يرتد في بعض أسبابه إلى أن جمهور الشاعر الغزل لم يكن ضيق النطاق ، محصوراً في الرجال ، كما كان في العصر الأيوبي والملوكي .

وهذان مثلان ، وسائر موضوعات الشعر كانت كفيلة بأن تحيا وتتجدد . وتغنى لو لم تقم هذه العقبة بين الشاعر والجمهور .

إن الرِّكَاكَةُ في الأساليب أثرٌ من آثار الازدواج اللغويِّ بغير شكٍّ. وينبغي أن نفرق بين الرِّكَاكَةُ وبين العامية، وأن نفرق بينها أيضًا وبين السهولة، إذ أن الرِّكَاكَةَ تنشأ عن عدم تمكن الأديب من اللغة التي يكتب بها، لافتقاره إلى معرفة أصولها، وإدراك أسرارها، ولقلة بصره بالفروق الدقيقة بين دلائل المفردات ومعانٍ التراكيب ومتانسabات الجمل وروابطها.

إن مانسميه بالرِّكَاكَةَ ليس بشرط أن يكون خطأً في نحو اللغة واستعمال مفرداتها فيها وضعت له، وإنما هو في العجز عند التصرف باللغة بحيث تؤدي الأفكار وتعبر عن الإحساس تعيرًا مرهفًا، وبحيث ي تكون تأليفها حكمًا متيقناً، ونظمه متساوياً منسجمًا. إن المثل الواقعى للرِّكَاكَةَ هو ما يحسه ابن اللغة ذيمن يكتب أو يتكلم بلغته من أبناء اللغات الأجنبية؛ حين يكون هذا الأجنبي قد درس اللغة بعيداً عن وطنها الأصلي. والرِّكَاكَةَ بهذا المعنى لا يحسها إلا من كان حظه من إتقان اللغة عظيماً، لأن ي تكون قد ولد في بيئتها تتكلماها أو ي تكون قد طالت قراءتها لنصوصها الممتازة. فإن استطاع الجمع بين الأمرين، وكان ذاموهبة لغوية وذوق وحس في التفريق بين جرس الكلمات وتنفيذ الجمل وموسيقية العبارات كان الحكم الأول في القضية.

والشعر باعتبار أن التنفيذ جزء منه تؤديه الرِّكَاكَةُ أذى لا يعرض مثله الذر. والشعر الفناني، والشعر العربي منه، أشد حساسية في هذا المجال من الشعر الملحمي والشعر التمثيلي، لأن عناصر التشويق في الملحة والتتمثيلية - كذا ذكرنا - وهي كثيرة، تشغل السامع عما يكون من رِكَاكَةَ في بعض أجزائها. وليس كذلك الشعر الفناني لاعتباره على النغم في القام الأول من جهة، ولا نصرافه إلى الحس تعيرًا ومخاطبة انصرافاً مباشراً.

ولا ينبع في الشعر الغنائي خاصةً أن يظهر جهد الشاعر في الصياغة ونظم الكلام ، وإن يكن قد بذل في سبيل ذلك جهداً شاقاً وعاءً كبيراً . فإن ظهر هذا الجهد فقد انحط الشعر وقد قدرأً كبيراً من جماله ، إن لم يفقده كله . ومن هنا كانت السهولة شيئاً والركرة شيئاً آخر . وكانت العامية شيئاً ثالثاً . فالعامية لغة مستقلة لها أساليبها وألفاظها ولها بلاغتها كما أدرك ذلك ابن خلدون قدماً . فإن تسر بت العامية إلى اللغة المعرفية تسر بغير طبيعي ، منشئه ضعف شاعر العربية ، حدثت الركرة .

ونحن حين نقرأ ديوان ابن سناء الملك قراءة متأنية نحس في مواطن كثيرة بالجهد الذي بذله كي تستقيم له الأوزان وتفقق له القوافي ، ونرى ما ذكرناه عن الركاكة واضحًا في عدد غير قليل من أبياته .

ونحن لا نتخذ هذا دليلاً على أن معرفتنا بالعربية تفوق حتماً معرفة ابن سناء الملك، وإنما فيه الدليل على أن النظم كان يكلف ابن سناء الملك مشقة لا يستطيع احتمالها في كل الحالات، مشقة مصدرها الأول هذا الازدواج الغنوي فيميل إلى إغفاء نفسه من هذا العناء. ويفضي على ما في كثير من أبياته من ركاكية تقدر أنه كان يحس بها ويعرفها، ولعل ما سبق من حديثه عن البحترى يشهد بهذا، فإن الأبيات القليلة التي استشهد بها تتجلى فيها الجزلة والسمولة معاً، والجزلة في أصطلاح النقاد العرب هي نقيس الركاكية. وهي المطبع الذى كان يسعى إليه كل الشعراء المتأخرین فيوقدون إليه حيناً، ويسقطون دونه أحياناً آخرى.

وربما قيل أن شعراء العربية الأوائل قد أخذت عليهم بعض مأخذ تتصل بالجزءة وافتقار بعض أبياتهم إليها ، وهذا صحيح ، وإنما الفارق بينهم وبين

التأخررين هو أن هذه الأبيات الركيكة كانت من الندرة بحيث تشبه أن تكون شذوذًا ، وأنها لم تجئ من ضعف بيان بقدر ما جاءت من الإهمال أو العجلة . . على أن الركاكية في الشعر لا تجئ دائمًا من الضعف اللغوي ومن جمل أساليب العربية وضعف التمييز بين الجيد والردي منها . وإنما تجئ أحياناً من ضعف الحس الموسيقي عند الشاعر ، فالجزالة ذوق ومعرفة باللغة معاً . والقصوى يثبت أن حظ المؤخررين منها كان أقل من حظ المتقدمين من الشعراء ، ولعل ابن سناه الملك يعتبر خيراً من كثيرون من معاصريه والتابعين له فيما يتصل بالجزالة .

ونحن نسوق بعض الشواهد من شعره تطبيقاً لما ذكرناه . ولن نبعد في سبيل ذلك فنلتمس سقطاته ، ولكننا سنأخذ أول قصيدة في ديوانه . وقد قالها يرثى بها أمه . وليس من شك في أن قصيدة يرثى بها الشاعر أمه لا يمكن أن يفترض فيها إلا أن صدق العاطفة وراءها ، وأن دواعي الإجادة فيها قائمة ، وأن محصول الشاعر من نماذجها القديمة موفور ، لأن الرثاء باب ضخم من أبواب الشعر العربي في كل العصور . ونحن وإن كنا لا نعرف تاريخ نظمها ، فهي ليست أول ما نظم من شعر اجتمع في الديوان ، لأننا نعرف أول قصيدة فيه ، وسوف نعرض لها فيما بعد .

افتتح الشاعر قصيده بهذه الأبيات :

صح من دهرنا وفاة الحياة فليطل منكابـ سـكـاء الـوفـاء  
ولـيـنـ ماـ عـقـدـتـهـ منـ الصـبرـ بـأـنـ تـحـلـلاـ وـكـاهـ الـبـسـكـاءـ  
وـأـهـيـنـاـ الدـمـوعـ سـكـابـ وـهـطـلاـ وـهـبـاـ أـنـهـنـ مـشـلـ الـهـبـاءـ  
وـأـمـنـحـاـ النـوـمـ كـلـ صـبـ يـنـادـيـ نـيـرـ الـكـرـيـ ولوـ بـالـكـرـاءـ  
لـبـسـتـ الـعـيـنـ مـنـكـابـ لـيـ بـعـيـنـ أـوـ تـعـانـيـ حـمـلاـ لـبعـضـ عـنـائـ

وبحسب الإنسان أن يقرأ هذه الأبيات ليحس أنها في الفاظها وجلها أشبه بالنثر المنظوم منها بلغة الشعر ، ذلك لأن الشاعر التزم في جملها ، وفي روابط هذه الجمل (النطق النحوي) فصارت راكرة مسيرة الأطراف ، خلوا من الحركة ومن الاهتزاز الذى يهبط الشعر جماله وحيويته ، فتكرار كلمتين من مضاف ومضاف إليه ثلاث مرات متولدة « وفاة الحياة — بكاء الوفاء — وكاء البكاء » أحدث الركود الذى نذكره . وتكرار « منكما » فى قوله « فايطل منكما » وفي قوله « العين منكما » تدل على افتقاره لحسن التصرف فى تراكييه فخر جتا كالخشوع الذى يكل به الوزن . وكذلك يدخل فيها نسميه (النطق النحوى) تركيب هذه الجملة « ولبين ما .. بأن تحلا » وتبعد الركاكة واضحة لغة ونفعها فى قوله « وهباً أنهن مثل الهباء » وفي قوله « ولو بالكراء » ويفيد التكليف لإقامة الوزن فى « سكباً وهطلاً » . وكل ما فى هذه الأبيات من اقتدار نحوى هو استعماله لفظ « أو » فى البيت الأخير بمعنى « إلا » فى الاستثناء ، ومع ذلك فال فعل بعد « أو » هذه يكون منصوباً ، والشاعر لم ينصبه لضرورة الوزن .

وهذا (النطق النحوى) فى تأليف الجمل ، هو سر الركاكة فى معظم منظومات المتأخرین ، بصرف النظر عن الأخطاء اللغوية أو الصرفية أو الإعرابية التى تقع فى أشعارهم ، إن هذا المنطق اللغوى جاءهم من أن اللغة ليست سليقة لمدىهم ، وجاءهم من طول ما أنفوه من قراءة الكتبات النثرية فى العلوم المدرسية التى كانت تدرس فى عصرهم والتى تتصل بعلوم الدين وعلوم اللغة وغيرها أو إلى كأن معظمها مختصرات مركزة ذات شروح . وقد انتقل هذا الأسلوب إلى الشعر لأن أكثر الشعراء كانوا من انتظموا فى سلك هذه الدراسات وتخرجوا فيها واشتغلوا بالكتابة النثرية وبالتأليف العلمي .

وهذا أسلوب يفقد الشعر الجرالة ، المفترضة له ، خلافاً لأساليب المتقدمين ، وهي الأساليب التى لا يجرؤ عليها المتأخرون .

فإذا قال متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك

لقد لامنى عند القبور على البكاء  
رفيقى لتذراف الدموع السوا فى  
قال أتى بكى كل قبر رأيته  
لقبر ثوى بين اللوى فالدوانى  
فقلت له إن الشجاع يبعث الشجاع  
فدعنى فهذا كله قبر مالك  
فإن الشاعر التأخر لا ينصرف ذهنه إلى أن يقول « فهذا كله قبر مالك »  
بل هو يؤثر أن تكون عبارته « فهذه القبور كلها قبر مالك » أو « فكل قبر  
من هذه القبور يذكر بقبر مالك أو هي قبر له » أو نحو ذلك من التراكيب ،  
لأن مثل تركيب متمم يحتاج إلى الشارح الذى يقول فيه « قوله — فهذا كله  
قبر مالك — أشار بهذا إلى الجنس كما هو ، كأنه أراد جنس القبور ، يدل عليه  
اتباعه إياها بما يفيد العموم ، وهو قوله كله »<sup>(١)</sup> .

وحين يقول أبو خراش المذلى في الرثاء

حدت إلهى بعد عروة إذ نجا خراش وبعض الشراؤن من بعض  
فسيدخل المنطق النحوى في مناقشة الشاعر في أفعال التفضيل هنا ، وأنه  
جعل أصلاً لمشتركين في صفة زاد أحدهما على الآخر ، فكيف جاز أن يقول  
ـ مقال ، ولاهين في الشرـ<sup>(٢)</sup> .

وقد وقف النحاة منذ سيبو به عند هذه المسائل وأفردوا أبواباً في كتبهم عن حذف الأفعال وإضمارها وغير ذلك من خصائص هذه الأساليب . وفي القرآن كثير من هذه الموضع . وللنحاة مواقف يناقشون فيها الشعراء في مثل هذه المسائل . ولدينا تمذيج لما كان بين المتنى وابن جنى ، والمتنى كان أقرب

(١) شرح الحماسة للمرزوقي ص ٨٩٨ .

(٢) نفس المصدوق، ٧٨٥.

يوضح هذا النزاع الذي دار حول بيت المتنبي :

**وَفَوْكَا بِكَالرَّابِعِ أَشْجَاهُ طَاسِمٍ**      **بَأْنَ تَسْعَدَا وَالدَّمْعُ أَشْفَاهُ سَاجِهٍ**

قال ابن جنبي<sup>(١)</sup>:

كلته عند القراءة في إعراب هذا البيت ، نقلت له : الباء في بأن بأى  
شيء تتعلق ؟ قال بالمصدر الذى هو وفاوز كا . فقلت : فبم رفعت وفاوز كا ؟ قال:  
بالابتداء . فقلت فأين خبره ؟ قال : كاربع . فقلت : هل يصح أن تخبر عن  
اسم قبل تمامه وقد بقيت منه بقية ؟ فقال : هذا لا أدرى ما هو ، إلا أنه قد جاء  
في الشعر له نظائر ، وأنشدني :

لسانا کمز حلت ایاد دارها

أي كياد التي حلت دارها . . . »

وفي نفس القصيدة عند قول المتذمّر :

ناقشه ابن جنى قائلًا «وَكُلْتُهُ أَيْضًا فِي تَزِيَّاً، فَقَالَتْ: هَلْ تَعْرِفُهُ فِي شِعْرٍ  
قَدِيمٍ أَوْ كِتَابٍ مِنْ كِتَابِ الْأَلْفَةِ؟ فَقَالَ: لَا. فَقَالَتْ لَهُ فَكَيْفَ أَقْدَمْتُ عَلَيْهِ؟  
قَالَ: لِأَنَّهُ قَدْ جَرَتْ بِهِ عَادَةُ الْأَسْتِعْمَالِ. فَقَالَتْ لَهُ: أَتَرْضِي بَشِّيَّهُ تُورَدَهُ الْعَامَّةِ.  
وَمِنْ لَاحِجَّةٍ فِي قَوْلِهِ؟ فَقَالَ وَمَا هَذَا دِنْدِنُكَ فِيهِ؟ فَقَالَتْ: قِيَاسَهُ يَتَبَزُّوَّى. فَقَالَ مِنْ أَينَ.  
لَكَ؟ فَقَالَتْ: مِنْ الزَّيِّ، وَالَّذِي يَنْبَغِي أَنْ يَكُونَ عِينَهُ وَأَوْاً وَأَصْلَهُ زَوَّ.. .

(١) هامش ص ٢٤٢ من ديوان المتنبي بتحقيق الدكتور عبدالوهاب عزام . لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٤ .

فأصفى بحق ثم قال : لم يرد له استعمال إلا يتزيانا . . . «<sup>(١)</sup>  
إلا أن الشعراء المتأخرین لم يكونوا من الثقة بسلیقهم وتفاقهم اللفویة  
بما كانه المتبني ، فلم يکونوا يستطيعون المسیر بلفهم إلا حيث مهد النحاة لهم  
الطريق تمیداً ، ففقدت لغتهم الشعرية بذلك أخص ما ينبعی أن تشتمل عليه من  
حيوية وطرافة . ومن الحق أن نقول إن هذا الجمود في لغة الشعر قد ظهر قبل  
ابن سناه الملك بأجيال عديدة حيث أفلل الغویون والنحاة باب الإجتہاد . وقد  
رأينا ابن جنی يسأل المتبني « هل تعرفه في شعر قديم أو كتب من كتب  
اللغة ؟ » لأنه لا يعتبر المتبني ولا أهل عصره حجة في هذا السبيل .

فإذا رجعنا إلى ابن سناه الملك وإلى قصيده في رثاء أمه وجدناها تفتقر  
من ناحية اللغة والتراتيب إلى الطرافة والمفاجأة التي تجدها في الشعر القديم .  
على أن حیوية الأسلوب ليست بمعزل عن حیوية الأفکار والمعانی وما  
وراء هذه الأفکار والمعانی من انفعال عاطفی ، فالتفاعل قائم بين الجانبین ..  
وقد زاد الشاعر أبياته رکوداً ومواتاً حين خذله طبعه وجزءه تقليده إلى أن ينتهي  
في مطلع رثائه لأمه الصور التي استخدمها الشعراء في الوقوف على الأطلال ، فتوجيه  
الخطاب في تلك الأبيات إلى رفيقين يسألهما البكاء ويستحثهما عليه ، ويقرر  
عليها أن الوفاء منها لا يکون إلا بهذه المشاركة ، كل هذه أفکار تقليدية  
نقلها الشاعر من باب إلى باب آخر فأسوء ولم يحسن . لأنه أضعف من شأن  
عاطفة الحزن بوفاة أعز الناس عليه وقرنها بعاطفة البكاء على الطليل الذي داعيه  
فارق الرحلة لافراق الموت .

وفوق ذلك فإن شففه بالجناس ، مقدراً أن ذلك من آيات الإجادة ، تقليداً  
منه لأبي تمام ، وخاصة في قصيده المهزية التي مطلمها ، وهي أول قصائد الديوان .  
ياموضع الشدنة الوجناه

قد زاد أبياته تكفاراً ، بل قد أرغمه على أن يجيئ بمعانٍ جزئية لولا هذا  
الجنس ما كان لها محل كقوله « وهبأ أنهن مثل الهباء ». ورغبتة في إقامة  
جنس مع لفظ « الـكـرـاء » « هو الذي دعـاءـي » « من يـعـيرـ الـكـرـاءـ ولو بالـكـرـاءـ ».  
وـجـرـهـ هـذـاـ أـيـضـاـ إـلـىـ تـكـلـفـ عـقـلـ لـامـعـنـىـ لـهـ ، فـهـوـ حـينـ دـعـاـ رـفـيقـهـ إـلـىـ الـبـكـاءـ.  
دـعـاهـمـاـ أـيـضـاـ إـلـىـ السـهـرـ وـالـأـرـقـ وـعـدـمـ النـومـ ، وـكـاـنـ سـأـلـ نـفـسـهـ بـعـدـ ذـلـكـ مـتـادـياـ  
فـتـكـلـفـهـ الـعـقـلـ ، عنـ هـذـاـ النـومـ الـذـيـ هوـقـ مـلـكـ الرـفـيقـيـنـ أـيـنـ يـضـعـاهـ مـاـ دـاماـ  
قـدـ اـسـتـغـنـيـنـاـ عـنـهـ ، فـجـاءـ بـيـتـ يـخـرـجـ عـنـ نـطـاقـ الجـوـ الـفـسـيـ للـحـزـنـ ، فـأـمـرـهـاـ  
أـنـ يـمـنـحـاـ النـومـ لـلـمـحـبـيـنـ الـذـيـنـ قـدـ شـرـدـ عـنـهـمـ النـومـ بـسـبـبـ الـحـبـ ، وـكـاـنـ تـذـكـرـ  
يـتـيـقـنـاـ قـدـيـمـاـ كـانـ يـحـفـظـهـ لـحـبـ مـنـ أـوـلـكـ ، وـهـوـ :

« أـلـاـ مـنـ يـشـتـرـىـ سـهـرـاـ بـنـوـمـ »

أـوـ مـاـ يـشـبـهـ هـذـاـ الـبـيـتـ ، إـذـ أـنـ شـعـرـ الشـكـوـيـ لـدـىـ الـحـبـيـنـ الـقـدـمـاءـ يـضـمـ أـيـاتـ  
كـثـيرـةـ يـسـأـلـ فـيـهـاـ الـحـبـ مـنـ الـخـلـىـ السـالـىـ أـنـ يـعـيـرـهـ ، أـوـ يـهـبـ لـهـ جـزـءـاـ مـاـ يـتـمـتـعـ  
بـهـ مـنـ سـلـوـرـاحـةـ وـنـوـمـ .

كـلـ هـذـهـ المـعـانـيـ هـيـ التـيـ كـانـ يـحـوـمـ عـلـيـهـاـ اـبـنـ سنـاءـ الـمـلـكـ ، وـكـلـهاـ مـنـتـزـعـةـ مـنـ  
دوـاـيـنـ الـشـعـرـ الـقـدـيمـ لـاـ مـنـ إـحـسـاسـ الشـاعـرـ وـعـاطـفـتـهـ حـينـ قـالـ بـيـتـهـ :

وـأـمـنـحـاـ النـومـ كـلـ صـبـ يـنـادـيـ مـنـ يـعـيـرـ الـكـرـاءـ ولو بالـكـرـاءـ

وـأـصـبـحـنـاـ أـمـامـ نـظـمـ يـصـدرـ عـنـ جـهـدـ عـقـلـ وـيـلـتـمـسـ مـعـانـيـهـ مـنـ الـحـجـاجـ  
الـنـطـقـيـ وـمـنـ بـطـونـ الصـحـافـ الـقـدـيمـةـ ، لـأـمـامـ شـعـرـ يـفـيـضـ بـهـ قـلـبـ شـاعـرـ وـيـعـبـرـ  
بـهـ عـماـ اـحـتـبـسـ فـيـ صـدـرـهـ مـنـ عـواـطـفـ . وـهـذـهـ آـفـةـ أـخـرـىـ مـنـ أـخـطـرـ الـآـفـاتـ الـتـيـ  
أـصـبـيـنـ بـهـ شـعـرـ هـؤـلـاءـ الـمـقـاـرـيـنـ وـالـتـيـ سـنـمـرـضـ لـهـ بـتـفـصـيـلـ فـيـاـ يـأـنـىـ مـنـ حـدـيـثـ،  
لـأـنـهـاـ جـوـهـرـ اـخـلـافـ بـيـنـ فـهـمـنـاـ الـحـدـيـثـ لـلـشـعـرـ وـفـهـمـ هـؤـلـاءـ الـشـعـرـاءـ لـهـ .

ونعود إلى قصيدة ابن سناه الملك لمنظر إليها من الناحية اللغوية ، فنجد أنه ..

يقول فيها :

ليس إلا السكوت والصبر كرها      في أمور أعيت على العقلاء

فعدى الفعل بعلى لضرورة الوزن وحقها أن تكون «أعيت العقلاء» وربما  
النفس النحوى عذراً لوضعه حرف الجر قياساً على أعمال أخرى كصعب واعتراض  
وغيرهما؛ ولكن الشاعر لا يلتجأ إلى مثل هذا إلا إذا كان فيه زيادة المعنى ،  
أو لإيحاء بفعل آخر أقوى أثراً في النفس ، وليس هنا من ذلك شيء ، بل إن  
الفعل المتعدد أقوى في الدلالة على ما أراد من الفعل اللازم . وكذا نجد  
هذا البيت .

أنت عندي أجل من كل تأبين ولو صفت بالثريا ربأني

و هنا أيضاً نجد الباء « بالثريا » قلقة في موضوعها مع هذا الفعل « صاغ » وقد  
قسها على « رصع » ومع ذلك فال فكرة مبنية ، فيما يتصل بنظم السكونات  
مدانع نقلها إلى الرناء :

ليت السكونات تدنوى فأنظمها      عقود مدح فلا أرضي لكم كلى

ويقول مخاطباً قبر والدته :

أنت عندي لما حويت من الطم      سر يحاكيك مسجد بقباء

ولما جاء بهذا العلم الأخير « قباء » تكلينا منه لإقامة الوزن ، وهذا من  
آيات الضعف عند الشاعر لأن ترجمة القافية على لفظ لا يتصل بما قبله ولا يوحيه .  
أول الكلام .

ويقول :

وسلام مني له النَّدَّ نَدٌّ وترى منه كبواة للسِّكِباء<sup>(١)</sup>  
فحملة « وترى منه » أقحمت لإقامة الوزن ، فضلاً عن أن حرصه على الجناس  
جعله يستخدم « كبواة » في غير موضعها ، فتفتها عن — كبواة الفرس — دون  
رابط نفسى يبرر هذا النقل وقد قال في القصيدة :

كل من فارق النعيم علیم أن لا بد من لقاء الشقاء  
فإن خفت (أن) في أول الشطر الثاني فقد أساء إلى الوزن إسامة بالغة وإن  
شددها خفتاً أن تكون (أنته) وبهذه لا يستقيم الوزن . وقد استعمل الفعل  
« أرض » في هذا البيت :

وإذا أعرض التصبر للقلب أبا منَّه على إبائي  
يعنى « عَرَضَنْ » التي يستعملها الشعراء في مثل هذا الموضع ، وهو جائز ،  
خفي المعاجم : أعرض الشيء بمعنى ظهر ، ولكننا نعلم أنه لم يأت بالفعل الرباعي  
في هذا الموطن مع ما يثيره من شبهة في المعنى ، إذ « أعرض » بمعنى « صَدَّ »  
أشيع استعمالا ، إلا لأن الوزن اضطرب إلى ذلك ، لا أن حسه اللغوى  
هداه إليه ..

وسنجد في هذه القصيدة ما نجده في سائر القصائد من ظلل الشعراء القدماء ،  
ومن أثر الدواوين السابقة . فحين نقرأ له قوله منها :

قد تيقنت مذ غدت لي أصلاً أنتى مشمر فنوف العلاء  
يعدز الناس من تكون له أمّا إذا ما ازدهى على الآباء  
ويرون الصواب أن تنسب الأولاد لا للرجال بل للنساء

---

(١) السِّكِباء كسكاء عود البغور أو ضرب به (القاموس) .

حين نقرأ هذا يطالعني المتني في قصيده<sup>(١)</sup> ، حيث يرى في الأولى جدته  
ويرى في الثانية والدة سيف الدولة . ف قوله :

ولو كان النساء كمن فقدنا نقضت النساء على الرجال

وفي قوله ، وإن قلب ابن سناء الملك معناه

ولو لم تكنني بنت أكرم والد لكان أيام الضخم كونك لي أمّا

وليس يخفى أن البيت الأخير من الأبيات الثلاثة لابن سناء الملك لم يخل  
من ركرة ، جاءت من تأثير لفظ « النساء » مما اضطره إلى استخدام « بل »  
فأشبهت الجملة صيغ الفقهاء ، كما جاءت من وقع « لا » مع اللامين في لفظ  
« للرجال » مما أثقلها نفمة .

### الشمر بين العاطفة والعقل :

أخذنا من قصيدة ابن سناء الملك مجالا لشرح معنى الركرة التي جعلناها  
صفة من صفات الشعراء المتأخرين ، والتي ردتنا سببها إلى الازدواج اللغوي ،  
ونعرض الآن للقصيدة نفسها فيما يتصل بقضية من أخطر القضايا في الشعر ، وهي :  
هل الشعر تعبير عن العاطفة والوجدان أم هو تفنن عقلي ؟ ذلك أن قراءة ديوان  
ابن سناء الملك تثبت ، بما لا محاب فيه لشك ، أن جهد الشاعر كان منصرفًا إلى  
هذا التفنن العقلي حتى في أمس الم الموضوعات بالانفعال العاطفي ؛ ونحن نرى ،  
ويرى معنا كثيرون أن هذا انحراف بالشعر عن وضعه الطبيعي وعن ظيفته  
أو مهمته الأصلية ، وأن الفن كله ، والشعر منه ، لم يخلق ليكون مجالا لهذا  
النوع من الجهد العقلي الذي يكون على حساب التعبير العاطفي ، والذي من شأنه

---

(١) الديوان من ٢٥٧ م ١٦١ .

أن يطمس هذا التعبير ، ويخرج الفن إلى نوع من الصناعة العقلية تشبه الرياضيات . والعلوم العقلية . ووراء هذا جدل طويل امتدّت به كتب في جميع لغات الأرض : وبين طرف العاطفة والعقل مسافات تتدخل فيها ظلال من الجانبيّن ، حتى يُعسر في بعض الأحيان التفرقة بين ما هو للعاطفة وما هو للعقل . ونعتقد أن توضيح الفكرة ، وإقامتها على أساس قوى تسقّل من قبل المناقشة النظرية ، وقبل الخوض في متأهّلات التعاريف والجدل الفلسفى ، أن نستعرض من شعر ابن سناه الملك قدرًا تتولاه بشيء من التحليل يمثل ما نذكره من انحراف وقع فيه هو ومعاصروه . ونحن لا ندعى أن هذا الانحراف مصدره الازدواج اللغوي الذي جعلناه سبب الركاكة وغيرها من المظاهر التي تحدّثنا عنها من قبل ، ولكننا نزعم أن الازدواج اللغوي ساعد على أن يظل هذا المفهوم المنحرف ذا سلطان على الشعر في تلك المصور ، وأنه شجع على أن يدخل في زمرة الشعراء من الكتاب والنحاة واللغويين ، ننليست لهم عدة في الشعر غير الاقتدار على إقامة الوزن وعرض القضايا العقلية فيه . وسنعود إلى تفصيل هذا فيما بعد .

ذكرنا من قبل مطلع القصيدة التي رثى بها ابن سناه الملك أمه ورأينا كيف نقل فيها أسلوب الشعراء في وقوفهم على الطالب إلى أسلوب في الرثاء . ونتنقل إلى جزء آخر منها يلى الجزء الذي سقناه . تال معيّراً عن مصيّته :

قد رمانى الزمان منه بخطب      أفحّمت فيه<sup>(١)</sup> ألسن الخطباء  
ودهانى بما أعزّاه فيه      عن ثباتى له وحسن عنّائي  
    ثم قال بعد ثلاثة أبيات :

وأناخت ركائب الهم فى قلبي ولم تختشم لطول الشواء<sup>(٢)</sup>

(١) فـ أصل المطبع (عنه) وفـ الهاشـ (فيه) فـ كـسـنا ظـنا أـنه الصـواب ..

(٢) فـ الأـصل المـطبع « الشـراء » وـ هو تصـحـيف .

نم آلت ألا تفارق ربى وفنانى إلا عقيب فنائى  
صادفت منها يصب من العين ونارا تشب فى الأحساء  
وألوها ، لو . فارقه لأروى جفنه الأرض من سماء الدماء  
وإذا كان يشتكى فرقه البلوى فماذا يقول فى النعما

هذه الأبيات الخمسة تربطها فكرة واحدة يفصّلها الشاعر فيها لينتقل بعدها  
إلى فكرة أخرى ، والقصيدة عند ابن سناء الملك ، كما هي عند كثير  
من الشعراء العرب تتألف من مجتمع فكريّة تتّعاقب ، وتختلف أعداد أبياتها  
بين شاعر وشاعر وبين قصيدة وقصيدة ، ولكنها عند ابن سناء الملك غالباً  
ما تنظم أربعة أبيات أو خمسة . فتحن مع هذه الأبيات الخمسة إزاء مقطوعة في  
الرِّيَاء ، أو في وصف الحزن ، قد اكتملت واستنفدت . فلننظر أولاً كيف جاءت  
فكرة الشاعر وكيف تفرعت الفكرة ثانياً ، ثم ما منزلة المقطوعة بين العقل  
والعاطفة ثالثاً .

الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها ، أو قل إن النية التي اتوها هي أن  
يذكر أن قلبه قد امتلاء بالهم والحزن ، والقلب في اصطلاح الناس جميعاً هو  
موطن الحزن . ووقف الشاعر يفكّر في التعبير عن هذه النية في صورة شعرية  
طريفة ؛ فتعاقبت في ذاكرته الصور والاستعارات التي جاءت في شعر الشعراء  
السابقين ودلائل الألفاظ في اللغة العربية . ولا أستطيع أن استكشف الغيب  
فأعرف ما توارد على خاطره أثناء النظم ، ولكنى أعرف أنه قد جعل الهم  
ضيقاً ينزل عليه ، وأعلم أن اللغة العربية تقرن بين لفظ «الم» ولفظ «القرى»  
أى تقديم الطعام للضيف ، جاء في أساس البلاغة مادة - قرى - «ون الجاز : قريت  
الم» مطيري . وقال :

( م - ٤ ابن سناء الملك )

إِقْرَهُمُوهَا حَضِيرَتْ قِرَاهَا »

وقال شاعر من شعراء الحماسة<sup>(١)</sup> :

وأَفْرَى الْهَمُومُ الطَّارِقَاتِ حِزَامَةً إِذَا كَثُرَتْ لِلطَّارِقَاتِ الْوَسَاوِسُ

وقال شاعر حامى آخر<sup>(٢)</sup> ، وقد ربط بين القرى والموت

أَضْحَى قِرَى الْمَنَابِيَا رَهْنَ بِالْقَعْدَةِ وَقَدْ يَكُونُ غَدَةُ الرُّوعِ يَقْرِبُهَا

وَأَعْلَمُ أَنَّ الْمَتَبَّنِي جَعَلَ الشَّيْبَ ضِيقًا وَوَصَفَهُ بِالْفَظْلَةِ جَاءَتِ فِي أُولَئِكَيْنِ ابْنِ

سَنَاءِ الْمَلَكِ ، وَهِيَ لَفْلَةُ « تَحْتَشِمُ » وَبِيَتُ الْمَتَبَّنِي<sup>(٣)</sup> :

ضَيْفٌ أَمْ بِرَأْسٍ غَيْرِ مُحْتَشِمٍ وَالسَّيْفُ أَحْسَنُ فَعْلًا مِنْهُ بِاللَّمْمِ

عَلَى أَنَا هُنَا لَا نَتَبِعُ الْأَعْمَلَ لِهِيَ جَمِيعُ الشُّعُرَاءِ ، وَلَعِلَّ فِي شِعْرِ السَّابِقِينَ مَا هُوَ  
أَقْرَبُ لِفَظًا وَمَعْنَى مَا أُورِدَنَا ، وَمَا يَعْلَمُهُ ابْنُ سَنَاءِ الْمَلَكِ ، فَقَدْ كَانَ وَاسِعُ الْاَطْلَاعِ  
عَلَى الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ ، وَكَانَ أَقْدَرُ وَأَحْرَصَ عَلَى تَذَكُّرِ هَذَا الشِّعْرِ لِأَنَّهُ يَمْارِسُ  
النَّظَمِ وَيُعَارِضُ الشُّعُرَاءَ .

فَالْفَكْرَةُ عِنْدَ ابْنِ سَنَاءِ الْمَلَكِ اخْتَدَتْ شَكْلًا وَانْجَحَّا فِي ذَهْنِهِ ، هُوَ أَنَّ  
الْهَمَ صَارَ ضِيقًا نَزَلَ عَلَيْهِ ، بَلْ نَزَلَ فِي قَلْبِهِ ، وَطَبِيعَتِي أَنْ يَكُونَ هَذَا الضَّيْفُ  
قَهْقِيلًا لَا يَحْتَشِمُ وَلَا يَرِيدُ الرِّحْيلَ ، وَهُوَ مَاعِبُهُ فِي الْبَيْتِ الْأَوَّلِ وَالثَّانِيِّ .

وَلَكِنَّ الْفَكْرَةَ فَرَضَتْ نَفْسَهَا عَلَى الشَّاعِرِ أَوْ اسْتَقْلَتْ بَعْدَ إِذْ خَلَقَهَا ، أَوْ  
قَلَ إِنَّ الشَّاعِرَ أَمْعَنَ فِيهَا وَدَخَلَ فِي حِجَاجِ عَقْلِيٍّ ، أَوْ فِي تَرْشِيحِ لِلْاسْتِعَارَةِ عَلَى

(١) شرح الحماسة للمرزوقي - بتحقيق عبد السلام هارون من ٦٩٩ - وقد سهل علينا  
طبع المادّة في الكتاب فهرس الأفاظ الذي أتبّعه المحقق في آخر الكتاب . والشاعر  
هو المذلول بن ثعب العنبرى .

(٢) نفس المصدر من ٩٨٧ .

(٣) الديوان من ٢٨ . وقد استشهد به محقق الديوان .

أصطلاح البلاغيين ، فجعلوا ازماً الصيف موفورة ليعالج بها سبب مكنته وطول إقامته واستطابته للمحل ، فيبين يدی رکائب الهم الماء والنار ، ماء دمعه ونار أحشائه . وهذا هو البيت الثالث ، وبقى أن يجد الصيف ليطيب له المقام صاحب بيت بشوش يألف ويؤاف ؟ وقد قال المتنبي من قبل إنه ألف الشيب في قصيدة أخرى غير المقطوعة التي جعل فيها الشيب ضيفاً .

وذلك في قوله<sup>(١)</sup>:

خلفت ألواناً لورحات إلى الصبي لفارقت شيفي موجع القلب باكيا  
فكان البيت الرابع لدى ابن سناء الملك، فهو أولف ، لفارقته المهموم لروى  
الأرض دما من دموعه . وختم الشاعر مقطوعة هذه الفكرة بالبيت الخامس،  
وهو قوله :

وإذا كان يشتكى فرقة البلوى فلذا يقول في المعماء

وقد ظهر من هذا البيت — حسب فهمنا لمراده — أنه نسي أن الهم الذي تحدث عنه من قبل وذكر أنه ألمه كان هم وفاة والدته ، وإلا فما فراق النعاء هنا إذ لم يرد بها والدته التي كانت نعيمه في الدنيا ؟ لعل حق هذا البيت الخامس أن يستقل بنفسه عن المقطوعة وأن تحمل (البلوى) فيه أمراً غير وفاة والدته ، لكيلا يحدث التناقض أو يخرج الشاعر إلى الحال ، فيقال إنه يشكو فراق والدته ويشكو فراق حزنه عليها ! وإن قد فارقته والدته والحزن عليها معًا فصار يشكو من لاشيء ، وهو لم يرد ذلك قطعًا . ولكنه تورط في جدل عقلى لم يعرف كيف يخرج منه .

هذا نموذج من صنيع ابن سناء الملك في التعبير عن هذا المم الذى ملاً قلبه

(١) الديوان من ٤٤٠ .

بغضده والدته ، وإذا وجد من يعجب بهذا الشعر ويرضى عنه ، فلن يكون مصدر هذا الإعجاب منه إحساساً بالمشاركة العاطفية مع الشاعر في موضوع إنساني مشترك ، ولن يكون مصدره أنه وجد في هذه الأبيات تعبيراً عن عاطفة حقيقة من الحزن ، وإنما سيكون هذا الإعجاب استطراداً للتفنن المقللي عند الشاعر ، وللبهلوانية الفكرية — إن صرح أن نستعير هذا التعبير — في الأبيات التي جعلت الهم ضيفاً يتقدماً على نار الحشى ويرد ماء الدمع ويحمد مضيئاً يالله ويختلف به . فليست هذه البهلوانية المقلالية من عمل الشاعر الأصيل ، الذي يجعل الشعر متৎساً لعاطفته وانفعاله والذي يثير في ساقيه نفس هذه العاطفة والانفعال .

لقد ورد في قصيدة النابغة التي مطلعها

كلينى لهم يا أميمة ناصبٍ وليلٍ أقصايه بطىءِ الكواكب  
يُدْتَ يَكْنَ أَنْ نَامِحْ مِنْ وَرَاهِهِ الْفَكْرَةُ الَّتِي تَطَوَّرَتْ وَتَفَرَّعَتْ لَذِي ابْنِ  
سَنَاءِ الْمَالِكِ ، هُوَ قَوْلُهُ :

وَصَدِّرْ أَحَدُ اللَّيلِ عَازِبَ هَمَّهُ تضاعفَ فِي الْحَزْنِ مِنْ كُلِّ جَابٍ  
فَقِيهِ صُورَةٌ تُوحِيُّ بِأَنَّ الشَّاعِرَ قَدْ قَامَ فِي خَيْالِهِ نُوعًا مِنَ الشَّبَهِ بَيْنَ رَوْحِ  
الرَّعَاةِ بِإِبْلِهِمْ وَشَاءُهُمْ عِنْدَ نَزْولِ الْمَسَاءِ إِلَى حِيثُ تَجْتَمِعُ فِي أَعْطَانِهِمْ ، وَبَيْنَ الْهَمِّ  
الَّذِي تَبَدَّلُ عَنْهُ بِالنَّهَارِ لَا نَشْغَالَهُ عَنْهُ بِالْحَيَاةِ الْيَوْمَيَّةِ ثُمَّ أَخْدُمُ اللَّيلَ يَجْتَمِعُ وَيَأْوِي إِلَى  
صَدْرِهِ . شَتَّانٌ بَيْنَ مَسْلِكِ الشَّاعِرِيْنِ ، فَنَحْنُ هُنَا أَهْمَاءُ إِحْسَاسِ عَاطِفَيِّ اسْتِطَاعَ  
الشَّاعِرُ أَنْ يَنْقُلَهُ إِنْيَنَا وَحِيَا مَعْبُراً ، وَرَمْزاً مَلِهْما . فَلِمَ يَنْقُلَ إِلَى تَحْمِيلِ عَقْلِيِّ وَتَلَاعِبِ  
بِالْمَعْنَى الَّتِي تَصْدِدُ الْعَاطِفَةَ عَنِ الْاِنْطِلَاقِ وَتَحْوِلُ بَيْنَ الْقَارِئِ وَبَيْنَ الْمَشَارِكَةِ  
الْوَجْدَانِيَّةِ . وَقَدْ يَخْرُجُ شَاعِرُ إِسْلَامِيًّا بَعْضُ هَذَا الْمَعْنَى فِي تَعْبِيرٍ أَوْضَحَ ، وَلَكِنَّهُ  
يَقْعِي مِنْ ذَلِكَ شَعُورًاً وَإِحْسَاسًاً ، وَهُوَ جَمِيلٌ فِي قُولِهِ :

**أقْتَنْي نهارِي بالأَحَادِيث وَالْمَنْتَهِي وَبِجَمِيعِنِي وَالْمُهَمِّ بِاللَّيْلِ جـ-أَمِم**

وننتقل من ديوان ابن سناء الملك إلى قصيدة أخرى في باب غير باب النساء، وهي قصيدة طولية تأرخ نظمها أنها ، وهو سنة ٥٧٥ ، قالها الشاعر في مدح أستاذه ومدحه القاضي الفاضل وسيرها إليه في الشام . وتحذيرناها أيضاً لأن القاضي الفاضل شهد لها بالتفوق وأتني عليها في رسالة أوردها ابن سناء الملك في كتاب فصوص الفصول<sup>(١)</sup> . ومطلع القصيدة .

ما ثناياك لؤلؤ مكنون مثلما لم تقع عليه العيون  
بدأها الشاعر بالغزل ، كما نرى ، اتباعاً لسنة الشعراء قبله . ووقف عند هذا الغزل قليلاً لنتبين مذهبة المقل في معالجة هذا الموضوع ، يقول الشاعر بعد ذلك :

يا ضئينا شوقى إلينه كريم	خذ حديثى فان أعظم ما بى
وحوّونا قلبى عليه أمين <sup>(٢)</sup>	بي مس هجاوه فيك فالمر
شجن منك والحديت شجون	عز عنى العزاء فيك ما أكذ
شف ميم وذلك الغر سين	غضبت فاعتضت بالدموع وهل يمة
ب من قال كل صعب يهون	رجع اليأس إذا نأيتم فهذا الش
اض بعد العزيز ماه مهين	سافر القلب فالدموع بحار
لك من عودكم وهذا يقين	دمع عيني قد عاث فيها وقد ضا
لتلقيك والضلوع سفين	عت لديها أهدابها والجفون

(١) مخطوط الفصول ورقة ٣٧ وهي في الديوان من ٧٩١ .

(٢) رواية الديوان : يا ضئينا عليه حبي كريم : أم الشطر الثاني : وحوّونا عليه قلبى أمين . وقد أخذنا رواية فصوص الفصول . ويبعد أن الخلاف الذي نجده بين نسخ الديوان فيما بينها وبين الفصوص منهُأن الشاعر نفسه كان ينفع شعره وبصلاح فيه ، وأنه ليس من عمل النساخ .

ليت دمعي لو كف عن منزل الطي  
لأك نعم الوكيل مني دمع  
ويقول فيها :

يا غنيا من عسجد فوق خديه  
لست أدرى إذا سمحت أحد  
عضة لي من تحت ثون بصدغ  
كيف طاف اللحاظ بستان خد  
تصدق فإنتي مسكين  
هو أولى بقبلي أم جبين  
منك أصبحت كثنا تنون  
وعليه من صدغه زرفين

وهذه الأبيات الأربع الأخيرة ، التي يجمع بينها موضوع واحد ، هو ذكر الخد ، تمثل هذه القضايا العقلية التي يعرضها الشاعر في قصائده؛ فمرة اخذ صارت ذهبا ، والزكاة أو الصدقة واجبة شرعا في الذهب ، والشاعر فغير ، وإن فقد اكتملت مقدمات القضية وصارت النتيجة أمراً بالصدقة . ثم هذه المفارقة بين الخد والجبن أيهما أولى بالقبلة تصدر عن حرص على إثارة القضية العقلية ، دون أن يكون وراءها سند من عاطفة ، ثم انتزاع التشبيه من النحو أو من رسم الكتابة العربية ليس بينها وبين الشعور العاطفي أى سبب ، وإنما هو احتيال عقلي . وفي البيت الأخير تكتمل الصنعة التي شفف بها ابن سناء الملك شففا عظيما ، والتي ستحدث عنها في الفصل التالي ، وهي الإثبات بالمقارنات العقلية التي يريد بها إثارة التعجب من التناقض الواقع بين الأشياء . فإن صدغ الحبيب وهي الشعرات التي تتدلى على الصدغ ثم تتشقى مرتفعة ، هي الزرفين ، أى الحلقة التي تكون على الباب<sup>(١)</sup> ، وإذاً فنحن أمام باب مغلق وراءه بستان هو الخد ، بجامع اللون في الزهر والمتنع ، فكيف استطاع البصر أن يصل إلى البستان ودونه هذا القفل .

---

(١) اللفظ مغرب ، أورده الجوايدى س ١٧٦ .

على أن هذا التكليف العقلى الذى دار في هذه الأبيات الأخيرة حول جزء من موضوع الغزل ، موجود في الأبيات الأولى . وقد خص الشاعر الدمع بخمسة أبيات . بسط فيها صوراً أو قضايا أطالتها التفكير وأتفق فيها جهداً ذهنياً كبيراً . فادامت الدمع توصف لكترتها بالبحار ، وما دامت السفينة في امتحانه جوانبها تشبه بالصدر ، وما دام القلب يستنقذ إلى لقاء الحبيب ، فقد صار القلب مسافراً في سفينته الضلوع فوق بحر الدمع . وما دام الحبيب يعذب المحبوب ، وما دام الدمع يعذب العين ويعيشه فيها فساداً ، فهو إذن وكيل المحبوب ، ونعم الوكيل إخلاصاً لموكله ، وهو قرين للعين يخرب منها منزلها يستقبل فيه طيف خيال ذلك المحبوب ، وإذن فهو بئس القرین . ونترك جانبنا التلاعيب اللفظي في كلية « المس » فهي أوضح من أن نقف عندها ، وهذا النوع كثير في شعره ، وهو من أثر البيئة الخاصة بمكاتب الدرس ودواوين الرسائل .

ولا محل لأن نسأل عن غزل ابن سناء الملك ، وأن نناقش هل كان الشاعر محباً ، وهل تعرض للحب ، فكان هذا الغزل تعبيراً عن واقع عاشه الشاعر<sup>(١)</sup> . إن في الديوان غزلاً كثيراً في مطالع القصائد ، وفيه غزل بالغلمان ، وفيه غش غايط أحياناً في الحديث عن علاقات جنسية ، وفيه من الشاعر تغزل في رجل أشيب<sup>(٢)</sup> ! أراد به أن يثبت قدرته على الخوض في موضوعات جديدة ، وفيه ثلاثة مقطوعات يتغزل فيها بعمياء اعترف في الفصوص أنه عملها تجربة للحااطر وتحدياً لمن تسمى بالشاعر<sup>(٣)</sup> .

أقول لا محل لأن نسأل عن الواقع الفعلى للشاعر من الحب ، فلن يكون

(١) ناقش القضية الدكتور جودة الركابي في كتابه  
La Poésie Profane Sous Les Ayyubides p. 77

(٢) الديوان من ٤٨٠ .

(٣) الديوان من ٤٨٤ .

الملك أثرب فهم شعره ولن يلقي ضوءاً على معانيه ، لأنّه عاش بشعره في وادٍ  
وعاش حياته العاطفية في واد آخر ، إنّهما حيّاتان تكاد أن تنفصل إحداهما عن  
الأخرى . فما يشرع في النظم حتى ينسى حياته وما فيها من تجاذب نفسية وعاطفية  
ليعيش بفكيره في دواوين الشعراء السابقين ، ويُشحذ عقله للتفنن والتوليد  
الذهني وإقامة الحجج وبسط القضايا المنطقية . وإنما فعل ذلك لأنّه فهم أنّ الشعر  
هو هذا ، وأنّ نبوغ الشاعر وشهرته مرتبطة بهذا النوع من الإجادات الفنية التي  
لا وجه لصلة بينها وبين صدق عاطفي في التعبير عن نفسه ، أو إثارة عاطفية لمن  
ستمعون إلى شعره ويقرأونه .

ولا نستطيع أن نحمل ابن سناء الملك مسؤولية هذا الفهم لمعنى الشعر ، ولأنّ  
تهمه وحده بأنه انحرف إلى شيء ليس ، وإن أشبه الشعر وزناً وقافية بشعر  
بالمعنى الصحيح لهذا الفن . فإنّ هذا الفهم والانحراف قد وجد منذ عهد بعيد قبل  
ابن سناء الملك ، وتدّ وجد من القدماء ، بل ومن بعض المحدثين من يدافعون عنه  
أو من لا يخرجون عن مفهوم الشعر على الأقل . ذلك لأنّ للشعر كمالاً لفن عاماً أكثر  
من مفهوم واحد حسب اختلاف الأذواق والطباشير والنظريات : وربما كان  
الشعر أكثر تعرضاً للخطأ في فهمه من سائر الفنون الأخرى لأنّ أداته التعبير  
خديه اللغة ، وهي نفس الأداة التي اتسعت للعلوم العقلية والفلسفية ، والتي كانت  
ولا تزال أداته الجدل في عالم العقول والنظريات ، وهو عالم خصب غني بالتعبير  
عن كفاح الإنسان في هذا الكون الكبير . واللغة فوق ذلك -- والعربية بنوع  
خاص لطبيعة الأصول الثلاثية أو الثنائية لكلماتها وما يتفرع عنها من اشتتقاق  
ومجاز بل لطبيعة الرسم السكريبي فيها -- تعرى بأنواع من التفنن المنقطي  
والمعنوى ، ينزلق إليه من طال تقليبه لها وعكوبه على ألفاظها ، ويكون له سلطان  
على العقول ، لأنّه معرض خصب من معارض الذكاء والحيلة . كلّ هذا جعل

الشعر يتعرض كما قلنا لأنحراف في فهم معناه لا يتعرض له بهذه المسؤولية غيره من الفنون التي تستخدم وسائل أخرى من وسائل التعبير . وصار لفظ الشاعر يطلق على الأصيل والدخل في الميدان ، خاصة إذا انتقل ميزان الحكم من يد الجمهور إلى الكبير -- وهو أقرب إلى سلامة الحكم -- فوضع في يد جمهور صغير من طبقة خاصة عزلتها اللغة تقافياً عن المجتمع الكبير .

على أننا إذا تحدثنا عن الخطأ في مفهوم الشعر ، وما جرّه هذا الخطأ من انحراف الشعر عن التعبير العاطفي إلى الاجتهد العقلي ، فلا ينبغي أن ننسى أن الشكلة اللغوية تستر أيضاً وراء هذا المفهوم الخطأ ، ذلك لأن لغة النظم حين انتصرت إلى الحياة لنفصلها عن المجتمع ، وحين انقضت حرارتها في قلب الشاعر ، وأصبحت غير وافية وغير طيبة لأداء عواطفه أداءً دقيقاً نابضاً ، استعملت فيما يستعمل فيه التتر ، وانصرف بها الشاعر إلى ما هي أقدر عليه في مثل هذه الحال ، وهو الجدل العقلي والجاج المنطقى ، وإذا تعطلت أداة عن القيام بوظيفتها الأصلية استخدمت فيما هو أقرب إلى تلك الوظيفة الأولى ، وقد أجيئ لنفسى التشبيه فأقول أن البندية حين تنفذ منها الذخيرة تستخدم عصى .

### مفهوم الشعر بين البوس والأوس :

ليس من شك في أن مفهوم الشعر لدينا اليوم مختلف عن مفهوم الشعر في عصر ابن سناه الملك اختلافاً كبيراً ، وإن التق المفهومان في بعض الأمور . وليس من شك أيضاً في أن أهل مصر الحاضر نفسه مختلفون فيما بينهم في تفاصيل توصل بهذا الموضوع حسب الأذواق والثقافات ووجهات النظر . فإذا كان الركن الأول عند المحدثين جميعاً أن الشعر تعبير عن العاطفة ، فإن الحدود بين ما هو عاطفة وما هو تفكير عقلٍ حدود متعرجة غير ثابتة أو مستقيمة ،

وهذه الحدود أدخلت في ميدان التفكير العقلى عند ابن سناء الملك كما رأينا منها عند المحدثين بصفة عامة . وإذا كان الشعر عند بعض المحدثين غاية في نفسه بمعنى أن الشاعر لا يريد من ورائه إلا التنفيس عن عواطفه بالتعبير عنها مكتفيًا بما يجده من راحة في هذا التعبير ، فإن محدثين آخرين يرون أن مهمة الشعر التأثير في الفير ، وأن له وظيفة اجتماعية يقصد إليها الشاعر قصداً . ولا شك في أن ابن سناء الملك ومعاصره كانوا يأخذون بهذا الرأي الثاني ، إذ أن أكثر ما اشتملت عليه دواوينهم من شعر يدخل تحت شعر المدى وما يشبهه مما يصرفونه في تحقيق مطالب لهم لدى الأحياء من معاصريهم .

على أن هذه القضية المتعلقة بالوظيفة الاجتماعية للشعر ، واستخدامه وسيلة لأغراض غير مجرد التعبير وهل يستقيم ذلك مع المفهوم الصحيح للشعر أولًا يستقيم من المسائل الدقيقة التي ينبغي الوقوف عندها قليلاً . فقد وجد من يسرفون في هذه الناحية ، فيرفضون أن يكون الشعر بمعناه الصحيح موضوعاً لقصد واعٍ إن الشاعر للتأثير على الفير ولبلوغ غاية فوق غاية المناجاة الشخصية . فإن صح هذا فقد خرج جل الشعر العربي عن أن يكون شرعاً بالمعنى الدقيق للكلمة ، وقد تغير المقياس الذي تقييم به شعر ابن سناء الملك تغيراً يحمل شعره غير صالح لأن يحكم عليه به .

لقد أشرنا من قبل إلى جان بول سارتر وأنه يعنى الشاعر من التزام في الفن لأن الشعر يستخدم اللغة على طريقة غير التي يستخدمها الناشر ، ورأينا أنه يمضي في التفرقة بين لغة الشعر والنثر إلى حد المبالغة والإسراف ، وكذلك وجدنا ناقداً غريباً آخر هو: ج كولنجبورود يحمل فكرة الشعر الحالص ويمضي بها إلى أقصى الحدود ، فيخطئ الناس ويعلن انحرافهم في فهم معنى الشعر والفن عامة .

وإنما احتجنا هنا إلى التوسيع في الحديث عن مفهوم الشعر لما ذكرناه من أن العقم الذى أصاب شعر مصر الأيوبي ، وإن ارتد فى المقام الأول إلى المشكلة اللغوية ، فإن فهم معنى الشعر لو استقام لأولئك الشعراء لخلف كثيراً من آثار المشكلة اللغوية ، فركنا العقم ، فيما نرى ، ها : المشكلة اللغوية والخطأ فى مفهوم الشعر . وإذا كنا نعرض بشىء من تفصيل لرأى الناقد资料الى الذى وقف فى الطرف الأقصى من التزامات فى فهم الشعر ، فإن ذلك يوضح موقف الشاعر الذى وقف فى الطرف الأقصى . المقابل من التسامح فى فهم معنى الشعر . ونخن خلال ذلك نعرض لفكرة النقد العرب قبل ابن سناه الملك ، وما كان لهؤلاء النقد من تأثير ظل ينتقل من جيل إلى جيل ، فإذا خذ منه كل جيل ما يلائمه حتى وصل إلى جيل ابن سناه الملك . ولعل أوضح ما عند كولنجوود من القضايا التى كان لها أثر من قبل بعيد عند النقد العرب هي قضية الصنعة ، وأن الشعر صناعة كسائر الصناعات . وهذه أحق القضايا بالبحث والدراسة حين نعرض لشعرائنا فى تلك العصور المتأخرة<sup>(١)</sup> .

يرى كولنجوود فى كتابه «أصول الفن»<sup>(٢)</sup> أن الناس تسماحو أو أخطأوا فى مفهوم الفن ، فأضافوا إليه ما ليس منه ، وخلطوا بين عمل الفنان الحقيقى وعمل من ليس بفنان . والتبس عليهم الفن الحالى Art Proper بأنواع أخرى تشبه الفن ، اضطاعت بوظائف فى الحياة لاصلة لها بوظيفة الفن الحالى ولا دخل لها فيه . وهو يرى أن هذا الخطأ قديم وأنه لا يزال قائماً في العالم资料الى الغربى إلى اليوم . وكتابه كله تعریف لهذا الفن الحالى وتوضیح لسماه وخصائصه ، وإبعاد ما هو دخيل عليه ؟ فالفن ليس بصناعة . وعمل الفنان لا يشبه في شيء عمل

(١) نعرض الدكتور عبد الحميد يونس لهذه القضية فى كتابه «الأسس الفنية للنقد الأدبى» دار المعرفة - القاهرة سنة ١٩٥٨ . وذكر بعض آراء كولنجوود .

R.G Collingwood, The Principles of Art. Oxford (Clarendon press) 1938(٢)

الصانع خلافاً لما فهمه القدماء وكثير من المحدثين . والفن الخالص ليس بمحاكاة للطبيعة ولا بتقليل لعمل في سابق ، والفن الخالص لا يقصد إلى القيام في الحياة بوظيفة يراد بها منفعة المجتمع ، أيا كانت قيمة المنفعة هذه وضرورتها ، للمجتمع . فإن هذا اللون من الفن الذي يقوم بمثل هذه الوظيفة ليس بالفن الخالص وإنما هو نوع من (السحر) بالمعنى الأصلي لـ السـكـلـمة . والفن الخالص لا يراد به التسلية والترفية . ثم يتـكلـمـ بعد ذلك عن الفن الخالص باعتباره تعبيراً ثم باعتباره تخـيـلاً . ويفضـىـ به ذلك إلى تفصـيلـاتـ طـوـيـلةـ تمـسـ جـمـيعـ القـضـاياـ الـتـيـ كانتـ ولاـ تـزالـ مـوـضـعـ نقـاشـ بـيـنـ النـقـادـ حـولـ الفـنـ .

وأول القضايا التي عرضها وأطّلب فيها وبذل أقصى ما استطاعه من جهد لتوضيحها ، هي القضية التي جعلت من الفن صنعة أو صناعة (Craft) وما اتصل بها من نظرية (التـكـنـيـكـ أوـ التـقـنيـةـ<sup>(١)</sup>) فـيـ الفـنـ .

يقول المؤلف إن اختلاط الفن بالصناعة جاء من الملائسة اللغوية بادئ الأمر ، إذ أن كلمة Ars في اللغة اللاتينية القديمة كانت تعنى الفن والصناعة جميعاً وكذلك كان مـقـابـلـهاـ فـيـ اللـغـةـ اليـونـانـيـةـ ، والمـرـادـ بـالـصـنـاعـةـ أوـ الصـنـعـةـ الـقـدـرـةـ عـلـىـ إـنـتـاجـ شـيـءـ سـبـقـ تـصـورـهـ مـنـ قـبـلـ ، وـذـلـكـ عـنـ طـرـيقـ عـمـلـ وـاعـيـ مـوجـهـ . والـصـنـعـةـ بـهـذـاـ المعـنـىـ لـهـ أـصـوـلـ وـمـبـادـىـءـ تـرـدـ إـلـيـهـ ، وـلـاـ بـدـ أـنـ تـشـتمـلـ عـلـىـ شـرـوطـ هـىـ عـنـدـ المؤلف ستة :

الأول : أنها تفرق في وضوح وجلاء بين أداة العمل أو وسائله وبين غايته<sup>(٢)</sup>  
فكلاها أمر متميز عن الآخر وإن اتصل به . وليس المراد بالأداة مجرد الآلة

(١) يستعمل بعض الكتاب المـرـبـ المـلـفـ لـفـظـ (ـالـقـنـيـهـ) تـرـجـةـ لـ السـكـلـمةـ الفـرـيـةـ Technique . ويـرـونـ أنهاـ مـنـ الـفـلـمـ (ـأـنـقـنـ) وـبـذـاكـ يـجـمـلـونـ كـلـةـ (ـالـفـنـيـةـ) تـؤـدـيـ ماـ تـؤـدـيهـ لـفـظـ Artistic . فـيـ الـلـفـاتـ الـأـرـوـيـةـ قـيـعـجـبـونـ بـذـاكـ الـإـلـاتـاسـ إـذـاـ اـقـتـصـرـ عـلـىـ اـسـتـخـدـامـ لـفـظـ (ـفـنـيـةـ) لـلـمـعـنـيـنـ .

. means and end (٢)

ووحدتها ولكن كل فعل يفضي إلى إنجاز العمل وتحقيق الغاية ، فإذا تمت الغاية استوفى عن الأدوات .

الثاني : إنها كافرقة بين الوسيلة والغاية ، تفرق بين الخططة وتنفيذها<sup>(١)</sup> ، فالنتيجة المطلوبة قد سبق تنفيذها أولاً ورسمت الخططة لتنفيذها . فصاحب الصناعة يعرف ما يريد عمله قبل أن يشرع فيه ، ولا بد من هذه المعرفة السابقة في الصناعة ، بل ولا بد أن تكون المعرفة واضحة ، وإلا لما كان أصحابها صانعاً .

الثالث : إن الوسائل والغاية ترتبط فيما بينها عند التخطيط عكس ارتباطها عند التنفيذ . فعند التخطيط تكون الغاية مقدمة ، يذكر فيها أولاً ثم تلتئم الوسائل إلى تنفيذها بعد ذلك ، أما خلل التنفيذ فتقديم الوسائل حتى يمكن الوصول عن طريقها إلى الغاية .

الرابع : إن الصناعة تفصل بين المادة المستخدمة والأثر الذي يتم إنجازه ، ولا بد للصناعة من مادة تجري عملها فيها ، وتهدف إلى تحويلها إلى شيء آخر مختلف عنها ، ولا بد أن تكون هذه المادة الخام موجودة قبل أن تبدأ الصناعة عملها .

الخامس : إن الصناعة تفرق بين الشكل والموضوع<sup>(٢)</sup> ؛ إن الموضوع فيها هو المادة الخام والشكل هو الصورة التي تأخذتها هذه المادة حين تحولت إلى عمل منجز .

السادس : هنالك ترتيب في العلاقات القائمة بين الصنائع المختلفة ، بحيث تعين الواحدة الأخرى وتكميل الثانية الأولى ، فصناعة إعداد المادة الخام حيث تنتهي تبدأ صناعة أخرى على هذه المادة التي أعدت وهكذا . وهذا الترتيب في

. Planning and execution (١)

. Form and matter (٢)

ـ «العلاقات ينظم ثلاثة ميادين ، المواد ثم الوسائل أو الأدوات ، ثم الأجزاء المفردة والمركبة .

ـ ويقول المؤلف إن أفلاطون وأرسطو تحدنا عن الشعر على أنه صناعة فقاـلا صناعة الشعر أو صناعة الشاعر<sup>(١)</sup> ، وإنهما قسمـا الصناعات إلى أنواع ، فهـنالك صناعة كالتجارة والنسيج تنتهي (بـتـى) مصنـوع ، وهـنالـك صنـاعة ثـانية كالزراعة وتربيـة الماشـية تمارس إنتاجـاً أو تربية لـكـائن حـي ولـكـنه غير إنسـان . وهـنالـك صنـاعة ثـانية كالـطب والـتـعلم تـنصل بـإنسـان . وكل هـذـه الصنـاعـات ليست غـاـية في ذاتـها ، وإنـما وسـيـلة لـمـفـاءـة بـحـاجـات مـعـيـنة ، ولـكـنـها من نـاحـية الغـاـية الأـخـيرـة مشـتـركـة في أنها تـفضـي جـمـيعـاً إـلـى تـحـقـيق مـصـلـحة أو رـغـبة لـدـى النـاس . وهذا الوصف الخـاص بـالـصـنـاعـة عـامـة يـنـطـبـق عـنـدـ أـفـلاـطـون وأـرـسـطـو وعـنـدـ هـوـرـاس عـلـى صـنـاعـة الشـعـر . فالـشـاعـر أحـدـ الـمـتـجـيـنـ الـمـهـرـة ، وهو يـنـتـج لـمـسـتـهـلـكـينـ وـمـهـارـتـهـ في صـنـاعـتـهـ تـهـدـف إـلـى تـحـقـيق رـغـبة مـعـروـفة ، وهـيـ أـنـ يـضـع هـؤـلـاءـ الـمـسـتـهـلـكـينـ وـيـصـلـ بـهـمـ إـلـى حـالـاتـ نـفـسـيـةـ تـعـتـبرـ مـشـهـاـةـ لـدـيـهـمـ . فالـشـاعـرـ كـصـاحـبـ أـىـ صـنـعةـ أـخـرىـ ، يـحـبـ أـنـ يـعـرـفـ الـأـثـرـ الـذـيـ يـرـيدـ تـحـقـيقـهـ ، وـيـحـبـ أـنـ يـتـعـلـمـ بـالـتـجـربـةـ وـبـمـاـ لـدـيـهـ مـنـ فـهـمـ كـيفـ يـنـتـجـ هـذـاـ الـأـثـرـ . وهـنـالـكـ صـنـاعـاتـ مـسـتـقـلاـ ، بلـ هـيـ دـاخـلـةـ فـيـ الشـعـرـ ، وـيـرـىـ الـمـؤـلـفـ أـنـ هـذـاـ فـهـمـ الـقـدـيمـ لـاـ تـزـالـ لـهـ آـثارـهـ العـمـيقـةـ الـبـاقـيـةـ إـلـىـ هـذـاـ العـصـرـ فـيـ الـحـضـارـةـ الـفـرـيـةـ .

ـ والمـؤـلـفـ يـنـكـرـ أـنـ يـكـونـ الـفـنـ صـنـاعـةـ أـشـدـ إـنـسـكارـ ، وـهـوـ يـرـيدـ دـائـماـ حـينـ يـتـحـدـثـ عـنـ الـفـنـ مـاـ أـسـيـاهـ بـالـفـنـ الـخـالـصـ ، وـيـقـبـرـ القـوـلـ بـذـلـكـ إـنـجـرـافـاـ عنـ الـفـهـمـ الـصـحـيـحـ . وـهـوـ هـذـاـ يـرـاجـعـ الشـرـوطـ الـسـتـةـ السـابـقـةـ لـيـرـىـ هـلـ هـيـ صـحـيـحةـ بـالـنـسـبـةـ

للفن ، ويتهى من المراجعة إلى أن شيئاً منها لا ينطبق على الفن ، وهو حين يتحدث عن الفن يجعل الشعر محور حديثه كا فعل ذلك أفلاطون وأرسسطو دون قيل ، إذ أن أكثر ملاحظاتها وأحكامها في ميدان الفنون كانت تنصب في المقام الأول على الشعر .

فالشرط الأول وهو التفرقة بين الوسيلة أو الأداة وبين الغاية لا وجود له في الفن ، وإن قال به أصحاب النظرية التقنية حين يجعلون القصيدة وسيلة لإثارة نوع من الشعور عند جمهور المستمعين ، وأنها — أي القصيدة — نتيجة أو غاية لأشياء أخرى كانت وسائل أو وسائط إليها . ولمؤلف لا يلتقي مع أصحاب النظرية التقنية هنا ، لأنّه يعتقد أن الفن الخالص إنما هو تعبير عن مشاعر الفنان لا محاولة منه لإثارة جمهور خارجي عنه ، وقد شرح ذلك بتفصيل في مواضع لاحقة من كتابة ، كما أنه لا يعتبر عملية النظم عند الشاعر منفصلة في طبيعتها عن القصيدة ، حتى تشبه بعمل الصانع وجهده وما يتخذه من وسائل في إنتاج ما يصنعه . وهذا هو في الحقيقة جوهر الخلاف بين المؤلف وبين الفهم العام لدى الناس ، ولدى بعض النقاد عن معنى الفن . ولكن المؤلف لا يبسط رأيه مقدماً في هاتين المسألتين ، وإنما يؤثر أن يؤخره إلى ما بعد الرد على القائلين بأن الفن صناعة ، ولذلك كان رده على هذه النقطة من رأى أصحاب النظرية التقنية في هذا الموضوع من الكتاب نوعاً من الجدل ، إذ يعقد مقارنة بين صانع نعال الخيل وبين الشاعر ، ويسأل عن وجه الشبه بين ما يفعله الحذاء في قطع الحديد وإيهانه وتشكيله ، وبين ما يفعله الشاعر ويستعين به من وسائل في عمل قصيدهاته وإذا لا يجد وجهاً لشبه يمضي في تساؤله عن الغاية المدعاة من إثارة الجمهور وإرضائه ، وهل إذا لم يجد الجمهور في قصيدة قرأها عليه الشاعر ما يتحقق رغباته يكون معنى ذلك أن القصيدة ساقطة؟ سيقول البعض نعم ويقول آخرون لا . ولو أن الفن كان كالصناعة لقال الجميع نعم .

ويؤدى المؤلف إلى الشرط الثاني من شروط الصناعة وهو الخاص بالخطة يرسمها الصانع قبل الشروع في عمله كما يفعل التجار حين يريد صنع مائدة ، فينسكرون أن تكون للفنان خطة سابقة في جميع الحالات شأن الصانع . فالشاعر مثلا قد يواتيه بيت من شعر أثناء سيره ثم يتلوه فإذا بيت آخر وهكذا ، ثم يعود الشاعر فيراجع هذه الأبيات ويفير فيها حتى يرضي عنها . فهذا عمل فني لم تقدمه خطة مرسومة . وقد يبدأ المثال عمله في الصلصال على نية أن ينشئ تمثلا معينا ، فإذا يده تشكل منه تمثلا من نوع آخر لم يقصد ، وهو مع ذلك قطعة من الفن .

ولعل المؤلف واجد في الشعر العربي — لو كان يعرنه — ما يؤيد حجته ، إذ أن الارتجال بين الشعراء العرب قديماً وحديثاً من المسائل المتعارفة ، التي تكثُر عليها الشواهد .

والمؤلف مع ذلك لا يذكر أن الأعمال الفنية الكبيرة كانت لها خطة ، وفيها من هذه الناحية عنصر من العناصر الموجودة في الصناعة ، ولكن ذلك عنده لا يثبت صحة النظرية التقنية في الفن .

أما الشرط الثالث ، وهو شرط الطرد والمسكس بين الوسيلة والغاية في حالى التخطيط والتنفيذ ، فيسقط بسقوط الشرطين الأولين ، لأنه قام على أساسهما ، وهو افتراض وجود غاية مستقلة عن الوسيلة ، ولزوم خطة سابقة يتم تنفيذها .

أما عن الشرط الرابع وهو المتصل بوجود مادة خام مستقلة سابقة تمارسها الصناعة لتخرج منها شيئاً مصنوعاً . فالمؤلف يرى أن الفن الخالص لا يعرف هذه التفرقة ، ولا يقوم بعمل يشبه عمل الصناعة في هذا السبيل ، فالفن بالقياس إلى الشاعر لم تتشكل في ذهنه مجتمعة مستقلة بحيث يهزها ويقلبها ويعاجلها ليضعن

منها القصيدة » وكذلك الم渥اطف والانفعالات لا تغير المادة الخام المشاعر وإن جاز أن يوصف عمل الشاعر بأنه « تحويل العواطف إلى قصائد » على حد قول الشاعر الألماني هيبي ، إذ أن هذا التحويل من طبيعة أخرى مختلف تماماً مما يفعله صانع الحديد .

أما عن الشرط الخامس وهو التفرقة والتمييز بين الشكل والموضوع ، فيقول المؤلف إن في كل عمل فني ما يمكن تعريفه من المعنى أولاً يسمى بالشكل ، ولكن لا يعني التفرقة بين الشكل والموضوع كما هو الحال في الصناعة ، حيث يوجد الموضوع على صورة مادة خام قبل أن يأخذ الشكل الذي يفرض عليه ، وحيث يوجد الشكل كرسم تخطيطي سابق ، حتى إذا اجتمع الاثنان في العمل الناجز ، يمكن أن يرى كيف أخذ الموضوع أشكالاً مختلفة أو الشكل موضوعات مختلفة . وهذا وضع لا ينطبق على الفن . ويقول المؤلف إن شيئاً بغير شك كان موجوداً قبل أن تخرج القصيدة ، كان هناك مثلاً انفعال مخاطف باطن الشاعر ، ولكن هذا ليس المادة الخام كما ذكر من قبل ، وهناك بغير شك الحافز للنظم ، ولكن هذا الحافز لم يكن « شكلاً » للقصيدة قبل أن تصير منظومة ، وحتى يتم نظم القصيدة لانستطيع أن نجد شيئاً نقول عنه : هذا هو الموضوع الذي كان يمكن أن يتعدى أشكالاً مختلفة ، أو هذا شكل كان يمكن أن يتحقق في موضوع آخر . والمؤلف يرى أن الناس حين يتحدثون عن موضوع وشكل أو مضمون وشكل ويفرقون بينها ، يقصدون أحد شيئاً ، أو كليهما في اختلاط ، إما تشبيه العمل الفني بالعمل الصناعي ، وإما استخدام تلك الكلمات على سبيل الاستعارة لفروق توجد حقيقة في الفن ، ولكنها فروق من نوع آخر . إن هناك بغير شك تفرقة في الفن بين المعبر به والمعبر عنه . وهناك فرق بين الحافز الأول للكتابية والرسم والتأليف الموسيقي وبين القصيدة المتمهية واللوحة والقطعة ( م ٥ - ابن سناء الملك )

للروسيقية ، وهناك فرق بين عنصر عاطفى في تجربة الفنان وما يمكن أن يسمى  
عنصر ثقاف . كل هذا يستلزم تحقيقاً درسا ، ولكن شيئاً من ذلك لا يدخل  
تحت التفرقة بين الشكل والموضوع .

ويتبين المؤلف بأن الشرط السادس ، وهو انخراص بترتيب العلاقات والمنازل  
بين الصناعات المختلفة ، لا وجود له في الفنون . فالشاعر حين يقدم مقطوعة من  
الشعر إلى موسيقى يتولى تلحينها لايمني هذا أن المقطوعة قد تحولت إلى أغنية  
فزال بذلك وجودها الأول وإنما ضفت المقطوعة في العمل الموسيقى ، ولم تكن  
وسيلة لغاية لدى الموسيقى . والمسألة هنا تعاون على عمل مشترك لكل من الشاعر  
والموسيقى نصيب فيه .

ذلك هو موقف كون وجود من النظرية التي تجعل من الفن صناعة كسائر  
الصناعات الأخرى ، والتي ترى أن الفنان أو الشاعر يمارس عمله في ميدانه على  
نفس الأسس التي يمارس بها الصانع عمله في ميادين الصناعات العملية أو الاجتماعية  
وهو لا يدخل في نقاش هذه النظرية وتقعيد أصولها العقلية لمجرد الجدل والنقاش ،  
وإنما يريد من إبطالها كما ذكرنا أن يصحح في الأذهان مفهوم الفن ويعناه حتى  
لا يختلط به ما ليس منه ، وأن يضع بين أيدينا أصولاً نحتكم إليها في معرفة الفن  
الصحيح من الفن الرائق . ولما كانت النظرية القائلة بأن الفن صناعة قد جرت  
وراءها أحكاماً هامة كثيرة تعتبر عند المؤلف خطأ ، انصبت عنایته على إبطال  
النظرية ، وإن كان إبطالها لم يستقيم له إلا بعد أن أشار إلى مفهوم الفن عنده .  
ورجح إلى هذا المفهوم يستمد منه الحجة على فساد القول بالصنعة في الفن .

أما عن وجود هذه النظرية فيما يتصل بنقاد الشعر العربي القدماء فإننا نجد  
مؤشرات إليها صريحة عند بعضهم وغامضة غير واضحة عن آخرين .

ومن أشار إليها بوضوح قدامة (توفى سنة ٥٣٧هـ) في نقد الشعر حيث قال في أول كتابه<sup>(١)</sup> :

« ولما كانت للشعر صناعة . وكان الفرص في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال ، إذ كان جميع ما يؤتى ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرقان ، أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة ، وحدود ينها تسمى الوسائل ، وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإما يقصد الطرف الأجدود ، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه فإنه سمي حاذقاً تام الحذق ، فإن قصر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في الترتيب من تلك الغاية والبعد عنها ، إذ كان الشعر أيضاً جارياً على سبيل سائر الصناعات مقصوداً فيه وفي ما يحالفه ويؤلف منه إلى غاية التجويد ، وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضفت صناعته . فإذا قد صر أن هذا على ما قبلناه ، فلنذكر صفات الشعر الذي إذا اجتمعت فيه كان في غاية الجودة ، وهو الفرض الذي تنحوه الشعراء بحسب ما قدمناه من شريطة الصناعات ، والغاية الأخرى والمضادة لهذه الغاية هي نهاية الرداءة . وأذكر أسباب الجودة وأحوالها وأعداد أجناسها ليكون ما يوجد من الشعر الذي اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها ، وخلا من الخلال المذمومة بأسرها ، يسمى شرعاً في غاية الجودة ، وما يوجد بعده هذه الحال يسمى شرعاً في نهاية الرداءة ، وما يجتمع فيه من الحالين أسباب ينزل له إنما بحسب قربه من الجيد أو من الردي أو وقوعه في الوسط الذي يقال لما كان فيه : صالح أو متوسط أو لا جيد ولا ردي ». »

ويضي قدامة في حديثه فيشير إلى « المعنى » الذي يقيمه مقام المادق في صناعة الشعر فيقول « وما يجب تقدمته وتوطئده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعنى كلها

(١) نقد الشعر لقدامة بن جابر — تحقيق محمد عيسى منون — مصر سنة ١٩٣٤ — ص ١٢ ، ١٣ .

معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر من غير أن يحظر عليه معنى،  
يروم الكلام فيه، إذ كانت المانع للشعر بعزلة المادة الموضوعة والشعر فيها،  
كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل  
تأثير الصورة منها، مثل الخشب للتجارة والفضة للصياغة<sup>(١)</sup>

فإذا كان كولنجوود قد تساءل عن المادة انلام في الشعر لدى القائلين .  
بالنظرية التقنية أهي الألفاظ واللهجة أم هي المواطف والانفعالات ، فقد قرر قدامة .  
أنها الأخيرة لأن المعنى عنده هي الأفكار ، وهي عنده أقرب لأن تصدر عن  
العقل ، وعند الحديثين من التقاد الغربيين والعرب أقرب لأن تصدر عن القلب .  
والصورة عند قدامة هي « الشـكـل » عند المؤلف الأوروبي ، وإن عالم هذا  
الأخير الشـكـل في مقابل الموضوع أو المضمون . على أنها يمكن أن نحمل  
« المعنى » عند قدامة مقابل أيضاً الموضوع أو المضمون في الاصطلاح الحديث ..

ويمهم يكن من شىء فإن الفصيل بيعنى واللفظ أو بين المعانى والصياغة  
أمر مقرر عند قدامة وعلى أساسه دار كتابة كله ، فقد عرف الشعر بأنه كلام  
أو لفظ موزون مقفى يدل على معنى ، فالللغط والوزن والقافية هى الشكل أو الصورة  
والمعانى هى المادة أو الموضوع ، وهذا التقسيم وراءه بغير شك نظرية الصناعة  
والتسليم بأن عمل الشاعر كعمل الصانع ، وليس بعيداً أن تكون الفكرة قد  
تقتسمها قدامة من أرسطو<sup>(2)</sup> .

وكذلك كان موقف أبو هلال المسكري (توفي سنة ٣٩٥هـ) فقد سمي.

١٦ ص (١)

(٢) حول تأثير قدامه بالتفكير اليوناني في كتابيه *نقد الشعر ونقد النثر* ، يراجع في ذلك مقدمة الدكتور طه حسين لكتاب *نقد النثر* (منشورات كلية الآداب — جامعة القاهرة، سنة ١٩٣٦) .

وكتاب « بلاغة أرسطو بين العرب واليونان » تأليف الدكتور إبراهيم سلامه سـ ٤٦  
ويا بعدها — الطبعة الثانية . القاهرة ١٩٥٢ .

كتابه الذي يعالج فيه النظم والنظر (الصناعتين) وهذه التسمية تدل على تسليمه بهذه النظرية أو هذا الفهم إن لم يبلغ حد النظرية، ودار كتابه أيضاً على التفرقة بين المعنى واللفظ وجعل القيمة كلاماً للفظ أو للاصياغة دون المعنى حين قال: وليس الشأن في إيراد المعانى لأن المعانى يعرفها العرب والمعجمى والقروي والبدوى... وإنما هو في جودة اللفظ وصفاته<sup>(١)</sup> ...

على أنها نجد لفظ الصناعة تطلق على الشعر في أكثر الكتب العربية القديمة التي تعرضت من قرب أو بعد للشعر منذ العصور الأولى إلى عصر ابن خلدون ، حيث ذكر لفظ الصناعة في عدة مواضع من مقدمته ، وجعلها في عنوان فصله عن الشعر فقال « فصل في صناعة الشعر ووجه تعلمه <sup>(٢)</sup> » ويظل ارتباط الشعر بها ، إلى ما بعد ابن خلدون بما يغنينا عن تعقب ذلك والاستشهاد عليه لاستفاضته .

وليست المشكلة في جوهرها هو إطلاق لفظ الصناعة على الشعر أو عدم إطلاقها ، وإنما المشكلة هي فيما ترتب على هذا الإطلاق أو ما صحبه أو سبقه من فهم لمعنى الشعر ومهمته وللعلاقة القائمة بين الشعر والشاعر ، وبين الشاعر وبجمهوره .

ونمود إلى كون وجود فجده يصر على أن الفن الذي يراد به إثارة الآخرين ليس فناً خالصاً، إذ أن عمل الفنان الحقيقي هو التعبير عن افعاله هو لنفسه لا غيره. وسر ذلك أن الفنان لا يميز أولاً افعاله، وإنما يتميز له هذا الانفعال حين يأخذ في التعبير عنه، وحينذاك يستريح نفسها، فكان عمل الفنان في الحقيقة هو التماس هذه الراحة التي تتحقق بتمييزه للانفعال المهم الغامض لديه، وهذا التمييز الذي يمحى من التعبير عنه.

[١١) كتاب الصناعتين - مصر سنة ١٣٢٠ - ص ٤٢]

(٢) المقدمة — طبعة بولاق سنة ١٣٢٠ — ص ٥٦٥

فإذا إتجه بعد ذلك إلى مستعم فليس يريد من ذلك أن يثير عنده نفس الانفعال ، وإنما يريد أن يفهمه ، كما فهم هو نفسه هذا الانفعال . وهذا موقف مختلف عن شخص يريد إثارة انفعال لدى آخرين ، وربما كان هو غير منفعل . بنفس الانفعال<sup>(١)</sup> ، ومعنى ذلك أن التعبير عن الانفعال لا يلزم أن يكون له مستعم ، إذ المتكلم يقصد به نفسه أولاً ، ثم أى إنسان يستطيع أن يفهم ثانياً . ولذلك ينكر المؤلف نظرية الصناعة في الفن لأن الغاية في تلك النظرية هي إثارة إيقاع عند آخرين ، عن طريق البراعة الفنية والخبرة السابقة ، باعتبار أن هذه الإثارة شيء مطلوب قدر وحسب له حسابه قبل العمل الفني وأنباءه .

وموقف المؤلف من الآثار الفنية التي هدفت إلى إثارة الآخرين موقف من يجد فيها امتداداً لما يسميه بالسحر ، بلمعنى الأصل للكلمة<sup>(٢)</sup> . وهو مع ذلك يصرح أنه لا يريد بهذا اللفظ إساءة ، وإنما يريد ممارسة شعائر ذات هدف . مقصود به خدمة الحياة بواسطة الإثارة العاطفية . وهذا النوع من الفن غير الخالص قديم وجد في الجماعات البدائية ، وكانت له وظيفة تفعية في حياة تلك المجتمعات ، سواء كان هذا النفع المرجو من ورائه وهما منشأ الخطأ في فهم الطواهر الطبيعية وتفسيرها تفسيراً خرافياً ، أو كان نفعاً جائزاً لتحقيق كتبينة المشاعر ضد عدو هجوماً أو دفاعاً . فالفرض من هذا الفن إطلاق العواطف . والانفعالات في مسائل الحياة العملية . ويرى المؤلف أن الخلاف الجوهرى بين فن القرون الوسطى وفن عصر النهضة إنما هو في أن الأول كان فن سحر صريحاً ولم يكن كذلك الثانى ، وأن البعد عن السحر يبلغ ذروته في آخر القرن التاسع عشر فأوروبا ثم ينحدر .

(١) كولنجوود من ١٠٩ ، ١١٠

(٢) أورد المؤلف في من ٥٧ وما بعدها فصلاً جعل عنوانه Art as magic

وقد يكون الفن السحرى جيداً وقد يكون رديئاً من ناحية الحكم الجمالى (الاستطيفي) ، ولكن الجودة والرداة لا قيمة لها فيه ، إذ أن القيمة إنما هي في مدى فاعليته ، وقدرته على إنجاز الغاية المنوط به ، فإذا وصل هذا النوع من الفن إلى درجة عالية من الجودة الجمالية فإن مصدر ذلك أن المجتمع الذى يمارس فيه هذا الفن — لا الفنان وحده — يطلب من تلك الجودة قدرأً يرتفع عن الدرجة المتواضعة ليكون كفيلاً بأداء وظيفته السحرية .

ويدخل المؤلف تحت هذا النوع كثيراً من الفنون الشعبية ، وألواناً من الفنون لدى الطبقات الأخرى كالمخطب المنيرية والتاسعية الدينية والموسيقى الحربية وزخارف قاعات الملاوس والأناشيد المدرسية ، وصور العظام وتماثيلهم ، بل ويدخل فيها بعض تقاليد الألعاب الرياضية ورموز الاحفلات الاجتماعية ، فكلها يهدف إلى إثارة الولاء نحو الوطن أو الحزب أو الأسرة ، وكلها تقصد إلى تعبئة العواطف وإطلاقها في قنوات اصالح المجتمع والسياسة .

ويختتم المؤلف حديثه عن هذه الأنواع بأن الدافع الفنى موجود فيها ولكنه مستبعد وفاسد لتبنته لما هو سحرى ، لذلك كان نصيهما من الناحية الاستطيفية الجمالية ضئيلاً . ولكن هذه الأنواع يمكن أن تصير فناً جيداً في يد ننان حقيقي إذا كان متبايناً مع جمهور يطلب فناً ممتازاً ، وإذا كان الدافعان الفنى والسحرى عند الفنان وعند جمهوره قد توحدا فأصبحا دافعاً واحداً ، وهذا ما يحدث أحياناً وقد حدث ذلك في الفن المصرى القديم واليونانى وفن القرون الوسطى فى أوروبا ولذلك لا يحدث طلما انفصل الشعور بالدافعين ، كما هو الحال بيننا الآن ..

أما الفن الذى أطلق عليه اسم فن التسلية<sup>(١)</sup> فدور الفنان فيه يشيه دوره فى

---

(١) Art as amusement وقد تحدث عنه فى س ٧٨ وما بعدها .

الفن السحرى ، وكل ما بين الفنين من فارق أن الثاني كما رأينا يعيش الانفعال ليطلقه في خدمة الحياة ، والأول يعيشه ثم يجعله يتبدد داخلياً . ويتخلّك ولنحوه لهذا النوع من فن التسلية بالقصص القاتمة على الإحساس الجنسى وبالصور الفظيفة وبالسينما والخلافات المصورة ، وهو يرى في هذا النوع خطراً على الحضارة إذ يعتقد الناس بسيه ان عمله الإثارة والتبييد الداخلى هو الغاية من الحياة . وهو يرى أن هذا الفن سلاقاً للفن الحالى ليست له قيمة في حد ذاته ، وإنما قيمته منوطه بالغاية التي يريد تحقيقها .

هذه هي المطوطط الكبرى التي تعرّض لها المؤلف حين أراد أن يفرق بين ما أسماه بالفن الحالى وبين أنواع أخرى من الفن غير الحالى . ولو أتنا التزاماً البادىء التي ذكرها بدقة لأسقطنا معظم الشعر العربى ، بل العالمى ، واعتبرناه خليلاً على الفن .

سقاً إننا نستطيع أن نجد في الأدب العربى شعراً لم يرد به الشاعر إلا أن يعبر عن نفسه هو ، ولم يرد من وراء ذلك التسخير إلا أن يشعر بالراحة النفسية حين يتحول ذلك الانفعال المليئ الغامض لديه قبل التعبير عنه إلى تفهم له واضح أثناء التعبير وبعده ، وأن نجد الشاعر الذى لم يهدف بشعره أو بعضه على الأقل إلى إثارة جمهوره ونعيته عواطفه ليطلقها نحو عمل خارجى شئى يزيد به خدمة الحياة ، وهو فن السخر فى اصطلاح المؤلف ، أو يزيد هذه العواطف تبديداً داخلياً ، وهو من التسلية فى اصطلاحه . ونستطيع أن نجد شواهد من هذا الشعر فى كل عصور الأدب العربى منذ العصر الجاهلى .

بل ونستطيع أن نجد عند ابن سناه الملك هذا الشعر الذى تتطبع عليه هذه البادىء والشروط من الناحية النظرية ، وإن يكن ذلك غير كثير فى ديوانه . فشعره فى الفزل ، سواء كان مفرداً أو كان مدخلاً للمدحى ، وشعره فى الفخر

بنفسه ، وشعره في الشكوى . وبعض شعره في رثاء أهله ، مفترض فيه أن يكون بن هذا الفن الخالص ، وأن يكون ماضطلاعاً بالدور الذي يضطلع به ذلك الفن فيما يصل بقائه ، وأن يشتمل ، تبعاً لذلك ، على ثروة نفسية يحس قارئه الشاعر منها بالمشاركة والتعاطف ، ويجد فيها تعبيراً عن افعالات مرت به أو مرّ به ما يشبهها ، فيشعر بنوع من الراحة كالمى شعر به قائل الشعر ، لأنّه ذهنهم عن طريق الشاعر انفعاله الخاص ، واتضح أمامه ما كان مبهماً غامضاً عليه من قبل . ولكن هذا الذى افترضناه لا يجده محققاً في هذا النوع من شعر ابن سناء الملك أو شعر ماصريه كالفاضي الفاضل وغيره ، وإن كان معتبراً من الناحية النظرية من الفن الخالص عند كولنجود . فن أين دخل النقص على هذا الشعر ؟ ومن أين جاء الخلل فلم يتحقق الشعر ما كان يفترض تحقيقه ؟

إن المشكلة الحقيقة بالنسبة لهذا الشعر ليست مشكلة الفن الخالص أو الفن السحرى . فإن سناء الملك حين كان ينظم غزلياته كان يشعر بجهد وعناء تعقبهما راحة لا شك فيها حين يفرغ من هذا النظم ، وحين يستقيم له المعنى الذى أراده في الصيغة التى أرادها . فلو أن القضية كانت التنفيذ عن الصدر والشعور بالراحة عن طريق الخالص من أدلة الفسارة التى تنقل خاطر الشاعر ، لكان شعر ابن سناء الملك لهذا فناً خالصاً ، ولما جاز أن نطالب بأن يعجبنا هذا الشعر ، لأنّ قصد الشاعر عند هذا الناقد الغربى ليس بإرضاء الناس وإنما يعجبهم . وإنما هو بإرضاء الشاعر نفسه . ولقد رضى ابن سناء الملك عن شعره ، وعبر عن هذا الرضى في أبيات كثيرة في ختام قصائده .

وفضلاً عن ذلك فإن ما سماه الناقد بالفن السحرى ، والذى جعله جائز الدخول في الفن الخالص في حالة واحدة ، هي الحالة التى يتافق فيها شعور الشاعر مع شعور الجماعة حين يتعرض لموضوع يهم هذه الجماعة وينفعها ، لا يلزم أن تفهمه

دائماً هذا الفهم المتزمت الذي أصر عليه الناقد . ذلك لأننا وإن سلمنا أن شرط الانفعال بالموضوع عند الشاعر انفصالاً حقيقةً ما يهدى الشاعر إلى الإجاده وما يلهمه ويوقه إلى أفالين من التعبير رائفة ، تثير الدهشة لدينا ، وتعمق شعورنا بالحياة ، وتكشف لنا عن خفايا نفس الشاعر ونفوسنا ، فإننا نسلم أيضاً بأن الشاعر ولد شاعراً ، وأنه يمتاز عن سائر الناس بموهبة خاصة ، يلتمس العلامة تفسير سرها والبحث عن أسبابها فلا يوقفون إلى إدراك ذلك السر ولا تلك الأسباب . وإن من مظاهر هذه الموهبة أنه يقدر على أن يضع نفسه في أوضاع مختلفة يتمثل فيها تمثلاً واضحاً ما يعتمل في قلوب الناس ، ويتصدر ما تتطوى عليه صدورهم وإن كان مخالفًا لما في قلبه وصدره ، ثم يعبر عن هذا كله في براعة ودقة لا يقدر عليها أولئك الناس . فموهبة الشاعر تمكّنه من إقامة هذا الفهم العميق بينه وبين سائر الناس ، وقدرته على التعبير بحمله قادرًا على أن ينبع ما يؤثر فيهم وما يزيدنا بصرًا وتجربة بخفايا النفس ، ولو لم يكن هو أصلاً (متشيماً) للموضوع الذي يطرقه . وليس من شك في أن الشاعر استمد هذه الخبرة بالتفوّن من مشاهداته وتجاربه ، لا من وحي خارجي هبط عليه فدها ، دون حيلة له في استدعائه . وإذا فنحن لسنا أمام (حالة واحدة) كما ذكر كولنجوود ، هي الحالة التي تتفق فيها أصلاً وجهاً النظر عند الشاعر والجامعة ، وإنما نحن أمام « حالات متعددة » يستطيع الشاعر استدعاؤها وتمثلها ، والتعبير عنها ولو لم تكن متتفقة . ووجهة نظره .

وأمر آخر مختلف فيه مع الناقد ، فإن إصراره على التفرقة بين الفن الخالص والفن السحرى قاده إلى إنسكار أن يكون صاحب الفن الخالص قد قصد بفنه أحداً غير نفسه ، أو هو جعل هذا هو الأمر المفترض . الواقع أن الشاعر الأصيل لا يمكن ، وهو يعبر عن نفسه ، إلا أن يتصور ساماً لإنتاجه أو قارئاً ، ولو لا هذا

لما تكلف مشقة حل القلم وتدوين ما فاضت به نفسه من شعر . فليس موقفه من القارئ «أمراً عرضياً» ، أو أنه جاء وليد المصادفة ، فوقع في يد غيره ما كتب . وليس نظره إلى هذا القارئ مجرد إفهام أو إخبار بما شعر ، وإنما الشاعر ، وهو إنسان عاطفي قبل كل شيء ، لا يمكن أن يكون موقفه من الجمهور — مهما ضاق نطاقه — موقفاً سلبياً ، هو مجرد الإعلام العرضي . وإنما هو يجد راحة نفسه ، وتحقق لديه آماله ، حين يعجب به هذا الجمهور ، ويقدر فنه ، ويشهد له بالتفوق . فإذا أخذ الفن الخالص بالمعنى الذي وقف عنده الناقد ، فقد الشاعر حافزاً ودافعاً مهماً من دوافع الإنتاج ، حتى ولو كان هذا الإنتاج ليس إلا تعبيراً عن ذات نفسه خاصة .

أما ما ذكره الناقد من التفرقة بين الصناعة والفن ، وأن هذا الأخير مختلف عن الأولى في أن صاحبه لا يقدم خطة بين يدي عمله ، إلا في بعض أعمال محددة ، فهو وضع نظر أيضاً ، والناقد تخبر دائماً مقارناه بين صانع الأحذية أو النجار وبين الشاعر مبالغة منه وتنفيه لـ«القارئ» في أغلبظن . وليس مما يفيد الفن الخالص أن لا تكون له خطة ، بل إنه لابد من هذه الخطة ، وإنما يجيء الموضوع والخلاف في إدراك هذه الخطة إذا كان العمل قصيراً ، ولكن ترتيب الشحنات العاطفية ، ولو كان تلقائياً ، يعتبر في الفن كالخطة في الصنائع الأخرى . ولكل نوع من الأنواع خطته التي تلامه وتتفق وطبيعته .

إنما أردنا بهذه المناقشة لآراء الناقد أن نؤكد أن الانحراف أو الخطأ في عمل الشاعر لا يجيء في المقام الأول من أنه انصرف عما أسماه الناقد بالفن الغالص إلى ما أسماه بـ«السحر أو التسلية» ، أو قل أنه لم يجيء عند شاعرنا من هذا الباب ، فلن يقع في الأصلة ولن يضعف الشعر من الناحية الحالية (الاستطيقية) أن يتوجه الشاعر بشعره إلى الجماعة ، أو أن يضع له خطة ، أو أن

يقصد به ناحية نفعية له أو المجتمع ، أو أن يعتبر عمله شبيها بعمل الصانع .  
وإنما جاء التخلل والأنحراف وضفاف الشعر عند شاعرنا من ناحية أخرى  
هي أنه فهم أن الشعر توليد عقلي ومجاهدة ذهنية ، فابتعد بذلك عن المنبع الأول  
الذى تستمد منه الفنون قوامها ومصدر حياتها ، وفهم الابتكار على أنه الإثبات  
بالمجديد الذى لم يسبق إليه ، والشاعر لا يطالب بالابتكار وإنما يطالب بالأصلاء .  
وقد آن ننتقل إلى ابن سناء الملك لترى كيف فهم معنى الابتكار وما  
الذى تذرع به لتحقيقه .

## الفصل الثاني

### الابتكار ووسائله

إن أخطر ما تعرضت له العصور المتأخرة في الأدب العربي من مظاهر العقم في الشعر هو ما سيطر على هؤلاء الشعراء التأخرين من فكرة خاطئة عما أسموه بالابتاع والابتكار ، وهو المidan الذي يذلوا فيه كل طاقاتهم وقوام . يراودهم الأمل ويستحثهم الشوق في الإتيان من ناحية المعنى والصورة بما لم يسبقهم إليه الأولون .

والشاعر كاقلت لا يطلب منه أن يحيى « بالمعنى الجديد الذي لم يسبق إليه » ، وليس من علامات التفوق أن يخترع ويتذكر المعانى والصور إلا عند من أخطأ فهم مهمة الشاعر ، وإنما يطلب من الشاعر ما يعرف باسم (الأصالة ) .

والأصالة لا تم إلا إذا توافر لها عنصران ، أولها عمق إحساس الشاعر ، وثانيهما استقلاله وتغييره في التعبير عن هذا العمق ، وفي الحق إن الأمرين وجهان لشيء واحد .

أما عمق الإحساس فهو أنه ينفذ إلى إدراك ما يخفى عن الناس ، أو ما يشبه أن يكون خافياً عليهم بسبب فتقهم له . إن المرء ليتألف « شيئاً » فيفقد الشيء بهذه الألفة ما كان قادراً على إثارته أول الأمر من دسشة وحيوية ، لعله ينظر إلى البحر أول مرة فيروعه منظره ، ثم لا تثبت أن تنزول هذه الروعة في المرة الثانية ، ثم إن المرء العادى لا يتغطى إلى الفروق الدقيقة بين الأشياء والألوان والأشكال والحالات ، فتقاد تتساوى لديه . الفنان في هذا كله يتمتع بتلك الحساسة القادرة على طرح الألفة واكتشاف الفروق الدقيقة اكتشافاً يتصل بقلبه

٣

اتصالاً مباشراً ، ثم إن العاطفة للواحدة تختلف درجاتها من السطحية العابرة إلى التفلل في أغوار النفس ، والشاعر أقرب إلى هذا التفلل الباطن منه إلى السطح المخارجي ، والشاعر فوق ذلك كله قادر بطبيعته على أن يتجلّب مع ما يراه ويسمعه تجلّوباً يكاد يصل إلى حد الانساج به والتداخل فيه . ولا حيلة لنا في أن نستخدم مثل هذه الجمل حين تتحدث عن رؤى الشاعر وما يحيّزه من لحظات أطلق عليها الصوفية عبارات التجلي والأبعذاب والكشف والذهول وما في معناها ، عملاً يدركه إلا أصحاب الاستعداد الخاص الذين يعيّنون بطبيعتهم لاستقبال مثل هذه الأحوال .

أما الاستقلال في التعبير ، فهو كما قلت الوجه الثاني من المسألة ، لأن عمق الإحساس يبُث في أسلوب التعبير عند الفنان ما يجعله مختلفاً عن أساليب غيره مادام إحساسه مختلفاً ، ولا يمنع هذا أن تتفق الأساليب في مذهب واحد أو مدرسة واحدة ، ولكن كل فنان أصيل سيظل يحتفظ داخل تلك المدرسة أو المذهب بشخصية تعبيرية متميزة عن زملائه .

فالمسألة في حقيقتها ليست ابتكاراً واحترازاً ، وإنما هي أسلوب في التعبير يختلف بين عصر وعصر وبين مذهب ومذهب وبين فنان وفنان ، واختلاف المذاهب والأساليب ينبغي أن يكون وراءه شعور صادق من الفنان بأن أسلوب غيره أو أسلوب السابقين عليه لا يفي عنده بمحاجة التعبير الحمسي الذي ينشدّها والتي يجدها مطابقة لحالاته النفسية ومشاعره . وربما راود الفنان شعور بأن يجيئ بالجديد المختلف عما ألفه الناس ، رغبة منه في التميز والتفرد ، ولكن هذا الذي يراوده من الآتيا بالجديد إذا كان مصدره مجرد الشفف بالغرابة ، والشذوذ عن الجماعة ، والمرسخ على أن يلفت إليه الأنظار ، ويثير حول فنه القيل والقال ، فلن تكون له قيمة فنية تبقى ، وإنما هي نزوات تثير دهشة مؤقتة ثم تسقط ،

وكم ما سمي بالتجديد لم يكن في حقيقته إلا إفلاتاً وعجزاً عن بلوغ العمق وفقرًا في الموهبة ونقصان الأصلة .

وهكذا حين تتأمل فكرة الاختراع والابتكار عند الشعراء المتأخرين في العصر الأيوبي نجدنا انحرافاً في فهم الشعر من جانب ، ونجدنا دليلاً على سطحية الإحساس من جانب آخر ، وتلاغياً والتماساً لغيره والتفرد من جانب ثالث ، وغلبة للعقل على العاطفة من جانب رابع .

\* \* \*

ونبدأ بذكر الشواهد التي تدل على أن ابن سناء الملك كان يسمى وراء ما سناء اختراعاً وابتكاراً وما استدللنا به على ذلك .

جاء هذا الدليل في كتاب « فصوص الفصول <sup>(١)</sup> » الذي جمع فيه ابن سناء الملك ما كتبه القاضي الفاضل من رسائل جاء فيها له ذكر ، فقد ذكر في ذلك الكتاب أن القاضي الفاضل ، وهو شيخه ومدحده طلب إليه أن يختار عيوناً من شعر ابن رشيق القيرواني ، وأنه ينتقى من ديوانه مجموعة من القصائد ، ففهم الشاعر بما أنسنده إليه ، وأرسل مختار الديوان إلى القاضي الفاضل ، وكان وقهاً في الشام ، وكتب مع الكتاب رسالة يبدى فيها دهشته من أن ابن رشيق لم يأت بشيء جديد ، وأنه كان يستطيع على شعر التبني وابن المقuzzi ، بحيث لو رد ما في ديوان ابن رشيق إلى صاحبيه لم يبق له من شيء . قال :

« كان اقترح على أن أختار شعر ابن رشيق ، فاخترته له وسيرته إليه ، وحررت معه كتاباً من فصوله : ما رأى الملوك مثل شعر ابن رشيق ، ولا كخلطة في ذلك التغريب والتشريق ، لا يبالى أن يضم درة إلى برة ، ولا يستنكف أن يعارض

---

(١) مخطوط دار الكتب المصرية تحت رقم ( ٢٢٦٥ — ادب ) ورقة ٣٥ .

كرام الخيل ، ببعض الكلاب الناجحة في الليل . ولو لم يخلق الله ابن المعتز والمتنبي ، ما كان ابن رشيق يفهم الشعر ، ولم يكن مستودعا منه ذلك السر ، فضلا عن نظمه ودقائق علمه<sup>(١)</sup> . وإنه ينبه شعر هذين الرجلين ، ولا يبالى كيف يذهب وأين . ومن غارتة عليهما ، ونبهه منها<sup>(٢)</sup> .

قال ابن المعتز في فرس :

يغضى بموج وبمحى بدر

فقال ابن رشيق :

يذهب موجا وبمحى بدرا

وقال المتنبي<sup>(٣)</sup> :

يهز الجيش حولك جانبيه كما نفضت جناحيها العقاب

قال ابن رشيق :

والجيش ينفض حوله أنته نفض العقاب جناحيها من البال

قال المتنبي :

سترك الحجال عنها ولكن بث منها من الدّم تقبيل

قال ابن رشيق :

وكانه من حوة ولئ قد قبلته الشمس في فه

(١) نص هذه الجملة من قطعة مخطوطة في الأسكندرية من الكتاب المذكور (رقم 1942) « لما كان ابن رشيق يعرف الشعر ، فضلا عن أن ينظمه ولا أن يعلم » .

(٢) نص نسخة الإسكندرية : . . . ولا سيما ابن المعتز ، فمن نموذج نبهه لابن المعتز . قال ابن المعتز . . . .

(٣) أسلفنا مثلاً أورده المؤلف لأخذ ابن رشيق معنى عند ابن المعتز لا فيه من فحش .

وَجِيمِ أَسْلَابِ شِعْرِهِ عَلَى هَذَا النُّطْ سَوْيِ مَوْضِعَيْنْ أَوْ ثَلَاثَةِ ، قَدْ حَبَرَتْ  
أَسْلَوْثِ اسْتِحْسَانَاهَا وَتَمْجِيَّاً مِنْهَا ، وَأَتَبَعَتْهُ تَفْقِيَّاً وَتَنْقِيَّاً عَلَيْهَا ، وَلَمْ يَعْرِفْ مِنْ  
أَنْ اخْتَصَافَهَا ، وَلَمْ يَأْنِ أَيْ دَوْحَةَ اتَّقْطَفَهَا ، فَهَيْنَا لَهُ إِنْ كَانَ خَاطِرَهَا فَقْرَعَهَا ، وَالشَّرِيْ  
هَهُ إِنْ كَانَ ذَهْنَهَا اخْتَرَعَهَا . فَقَهَا قَوْلُهُ :

كَلَمًا الصَّبَحُ الَّذِي تَفَرَّى ضَمَّ إِلَى الشَّرْقِ النَّجُومَ الزُّهْرَا  
ظَاهَرَتْ فِيهِ فَصَارَ فِجْرًا

وَمِنْهَا :

بِمَا تَقْلَتْ كَبَرَا وَطَائِي وَلَكِنْ جَرَتْ وَرَأْيِ السَّنِينَا

وَقَوْلُهُ فِي التَّرْيَا :

كَلَمًا كَاسِ بَلُورَ مُنْبَتَّةِ أوْ نَرْجِسٍ فِي يَدِ النَّدَاءِ إِنْ قَدْ ذَبَلا

تَنْبَيَّتِ الْكَنَّاسِ مَسْعَنَا بِهِ وَقَوْلُهُ :

سَأَلَتِ الْأَرْضُ لَمْ كَانَ مَصْلَى وَلَمْ جَعَلْتِ لَنَا طَهْرًا وَطَيْبًا  
سَأَلَتِ الْعِرْضَى لَمْ كَانَ حَيْثِيْنَ حَوَيْتِ لِكُلِّ إِنْسَانٍ حَيْبَيْكَاهُ

\* \* \*

ذَلِكَ هُوَ قَدِيرُ ابْنِ سَنَاءِ الْمَلِكِ لِشَاعِرِ سَبْقِهِ بِأَكْثَرِ اَنْ قَرْنَ ، وَنَالَ حَظًّا  
مِنَ الشَّهْرَةِ بِحَسْدِ عَلَيْهِ مِنْ شُعَرَاءِ كَثِيرِينَ عَاشُوا فِي عَصْرِهِ وَبَعْدِهِ ، وَذَلِكَ رَأْيِهِ  
وَأَصْحَافُ الْمَشَكَّلَةِ الَّتِي تَصَادَفَ شُعَرَاءَ تَلْكَ الْقَرْوَنَ وَهِيَ الَّتِي تَصَادَفَهُ هُوَ أَيْضًا.  
لِيُسَ الْشِّعْرُ تَصْوِيرًا لِنَفْسِ الشَّاعِرِ وَلَا تَبْيَرًا عَنْ مجَمِعِهِ ، فَقَدْ عَبَرَ ابْنُ رَشِيقٍ ، ثَلَاثًا  
عَنِ الْأَحْدَاثِ الَّتِي وَقَعَتْ فِي الْقِيرَوانَ عَنْدَ غَزوِ الْقَبَائِلِ الْعَرَبِيَّةِ مِنْ بَنِي هَلَالٍ  
(م ٦ - ابْنِ سَنَاءِ الْمَلِكِ)

وزغبه ورياح لها<sup>(١)</sup> ، فلم يستوقف ذلك ابن سناء الملك ، وإنما مهمة الشاعر هي الإتيان بالشيء الجديد والبعد عن إعادة ما قاله القدماء . ولا شك أن المشكلة بالنسبة لشعراء القرن السادس - وهو عصر ابن سناء الملك - تكون أعنف وأقسى من شعراء القرن الخامس ، لأن انتاج هؤلاء سيدخل في ميراث الشعر ، وما وفقوا إليه من جديد ينبغي أن يتخاشه من يتلهم من الشعراء ثلاثة يكونوا مقلدين نهابين لتراث هي ملك لنيرهم من السابقين .

إن الأمثلة الثلاثة التي أوردها ابن سناء الملك - مع شيء من شك - على أنها من مبتكرات ابن رشيق ستين وجهة نظره في المشكلة وفي وسيلة حلها . إنه يريد جديداً لم يسبق إليه ، وهذا الجديد إما صورة جديدة كتنيت بالكأس تشبهها للتربيتها وإما تفسير عقلٍ كتفسير قتل سير العجوز بحر سنين العمر وراءه ، وكتفسير طهارة الأرض باشمالها على حبيب لكل إنسان . أو صورة وفكرة جديدة تان معها كوصف الصباح بأنه تجمع النجوم ، فالأمر إما صورة مبتكرة أو فكرة مبتكرة . ولا شك في أن حبه للابتكار هو سر فنته بفن المoshات الأندلسية ، التي أفرد لها كتابه (دار الطراز) والتي قال عنها « وبعد فإن المoshات مما ترك الأول للآخر ، وسيق بها التأخر المتقدم ، وأجلب بها أهل المغرب على أهل الشرق ، وغادر بها الشعراء من متقدم » بل إن ابن سناء الملك لم يكتفى بأن يسلك في المoshات سبيل الأندلسين ، وإنما أراد الزيادة فيها والإضافة عليها حين شارك في نظمها ، وذلك ما ستحدث عنه بعد الحديث عن شعره .

وفي فصوص الفصول شواهد أخرى على أن فكرة الابتكار بهذا المعنى

(١) جمع الأستاذ عبد العزيز الميسي ماوصل إليه من شعر ابن رشيق وطبعه في القاهرة سنة ١٣٤٣ (المطبعة السلفية) تحت عنوان « التحف من شعر ابن رشيق وزميله ابن شرف » .

كانت الشغل الشاغل للشاعر ، إذ أن القاضي الفاضل في رسالته إلى الشاعر كان يتذكر على هذا الجانب كثيراً ، وبشير إلى ما في شعر ابن سنان للملك من ابتكار . ولما كان الشاعر يتخذ من القاضي الفاضل أستاذأ له وإماماً ، وكان مخدوعه في عدة قصائد ، كان من الطبيعي أن تعبّر هذه الأحكام عن فكرة الرجالين مما ، بل وتعبر عن هذا الفهم نفسه لدى شرقاء العصر . لما وصلت إلى القاضي الفاضل تعصيدة الشاعر التي مطلعها :

ألا فانتبه من أفقـٰنـٰا طـٰلـٰمـٰ الـٰفـٰجـٰرـٰ

وحاشاك ، نم ، من وجهها ضحك التغرُّ

هو الشفر إلا أنه الصبح طالما على أنه الكافور لكنه البرء

والّي جاء فيها :

وساحرة صانت سلامة جفينا بـكذـس يـه كـسر وهذا هو السـحر

وَالَّتِي جَاءَ فِيهَا أَيْضًا :

فلا تنكروا منها الخسابة فإنما هي الغصن في أطراف الورق الخضر

كتب القاضي رسالة إلى والد الشاعر تحدث فيها عن هذه القصيدة

ـ : <sup>(۱)</sup> همان‌چه

« وما رأيت أغرب من مطلع هذه القصيدة ، ولا أدل منها على شطارة طبع ، ولا من يمت الكأس المكسورة ، ولا أدل منه على صلابة نبع ، ولا من بيت الورق الخضر ، ولا أطل منه على رقة طبع ، وشدة نزع . وما هو إلا مالك عنان الفضل في عصره ، وواحد كل دهر ولا أسمح بهذه المنقبة للدهر .

(١) فصول الفصول ورقة ٦ وما بعدها ، وقد نقل النسخة محقق الديوان في حامش من ٣٧٨ حتى الآيات .

وماتنة صحت إلا بحقيقة ابن المعز عن أن يسمع كأنه سمع ، فيقطع بفضله كأنه نقطع ، ويكتفى من عدواء تشبيهه ، ويغمس من غلواء توجيهه . ونوافقه على أنه اسكنه وأتسلل على ذي الرمة في طريقة ، مستأنساً بأنس رفيقه ، فما ترك له تشبيهاً إلا ألقه وصقله . . . وصاحبنا هذا صحبته الديم ، ومحبته النعم ، وسبع بمحمه القلم ، وكبر له وهل في مارق ، أو فيما ثر بمدحه ونظم ، م والاستأنس إلا بنفسه ، ولا رأى مثلها ولا يرى ولا نرى ، ولا أخرج إلا من كيس فكره التقدُّم التي تباع بها القلوب وتشتري . . . »

ففكرة القاضي الفاضل عن الابتكار هنا لا تختلف عن فكرة ابن سناء الملك هنالك ، وهو أن يجئ الشاعر بمعنى جديد لم يطرأ على الشعراء من قبله . وهكذا اعتبر القاضي أن الشاعر قد تفوق على ابن المعز ، وشهرة ابن المعز كانت قائمة على إنيانه بتشبيهات لم يسبق إليها ، لأن ابن المعز في رأى القاضي قد اعتمد على ذي الرمة ، أما ابن سناء الملك فلا يجد له القاضي مصدرأً يستقى منه أو شاعرًا سطا عليه ، وإنما هو ينفق من كيسه ويعتمد على نفسه ، وهو ما يعبر عنه عادة بلطف « الاختراع » لدى التقاد العرب .

وقد كرر القاضي الفاضل هذا الرأى في عدة مواضع من رسائله ، فقال<sup>(١)</sup> : « وما أعرف بهذه المحسن نظيرًا ، ولا تسأل بها غيري خبيراً . وهذه دواعين الفحول لقد جبئها ، ووجوه الأقوال لقد أوردها نار النقد فأكبَّها »

وذكر ذلك تعليقاً على قصيدة الشاعر التي مطلعها :

باتت معاشقتي ولكن في الكرى      أترى درى ذاك الرقيب بما جرى<sup>(٢)</sup>  
ولابد من وقفة عند هاتين القصيدتين لتبين سر إعجاب القاضي الفاضل

(١) فصوص الفصوص ورقة ١٩ — وقد نقل النسخ محقق الديوان في حامش ص ١٤

(٢) وردت في الديوان ٣٥١ .

بها وليتضح لنا بذلك المراد بالابتکار عنده ، واستثنى من وراء ذلك مفهوم الشعر لديه ولدى ابن سناه الملك ، ومتي يحكم على الشاعر بالإجاده والتفوق ، وما هو المثل الأعلى الذي ينبعى أن يسمى الشاعر إلى بلوغه ، ونبأ بالأبيات التي أشار إليها القاضى .

أما البيت الذى ذكر فيه الخضاب ، وقد فهم منه أن تلك المرأة المذكورة قد خضبت كفيها بخضاب أخضر اللون ، فهو يدخل فيما أسماء البلاغيون بحسن التعليل ، وهو في اصطلاحهم أن تفسر ظاهرة من الفواهر المحسوسة أو المدركة بسبب غير سببها الطبيعي المعروف ، فيلتسم لها علة أخرى بلاغية أو أدبية تقوم مقام العلة الحقيقية ، فقول الشاعر :

فلا تنكر و منها الخضاب فإنما هي الفصن في أطراfe الورق الخضر

معناه أنه مادامت قامة المرأة تشبه بالفصن فلا عجب أن يكون في أطراف هذا الفصن ورق أخضر ، وهو هنا الكفان المخصوص بـان بالخضرة . وهذا التعليل هو الذى يرام القاضى الفاضل جديداً مبتکراً لأنه لم يوجده في دواوين الشعراء الذين يعرفون .

وقد شفف ابن سناه الملك بهذا الاتجاه شفناً عظيماً بحيث لا تكاد تخلو قصيدة له من عدد من حسن التعليل هذا . ولو أعدنا النظر في الأبيات القليلة التي رضى عنها من ديوان ابن رشيق وحسده عليها ، والتي ذكرناها من قبل ، لو جدنا اثنين منها ، وهو نصفها ، قد اشتمل على هذا اللون من ألوان البديع .

أما البيت الذى ذكر فيه السکاس المكسورة فهو يمثل في صنعة الشاعر ما يمكن أن نسميه (بالفارقة) وهو أيضاً كثير في شعر ابن سناه الملك بحيث ينافس عنده ، في الإكثار منه والشفف به ، الفن الآخر « حسن التعليل » ، وهذه

المفارقة تعنى إثارة التساؤل من ظاهرتين متناقضتين ، ولكن إحداهما لا تبطلـ  
الأخرى . فهو يقول في البيت الذى يين أيدينا :

وساحرة صانت سلامة جفتها بكمّس به كسر وهذا هو السحر  
وتفصيل هذه القضية ، أو حل هذا اللغو ، هو أن العيون الجميلة من النساء  
توصف بالفتور أو الضعف أو الذبول أو أنها نوايس ، وعلى هذا جرت سنة  
الشعراء قديماً ، وهذه هي الظاهرة الأولى . والثانية أن نظرات العيون الجميلة  
تحدث في الآلباب ما تحدث الخمر من نشوة أو خدر ، وبهذا أيضاً تفنن الشعراء  
قديماً . ولما كان يعبر أحياناً عن فتور العين بانكسارها ، وخاصة إذا ذكر جفن  
العين ، وقد ذكر ابن سناء الملك نفسه في مواضع من ديوانه « كسر الجفن <sup>(١)</sup> »  
قامت المفارقة المشودة ، نغير النظارات أو صهباؤها قد اشتمل عليها كأس مكسر  
هو الجفن المنسّر ، فكان البيت الذي أعجب به القاضي الفاضل ، ووُجد  
فيه ابتكاراً لم يجده عند الشعراء السابقين .

على أن هذه (المفارقة) انطوت في هذا البيت على ما يمكن أيضاً أن يكون حسن التعليل ، إذ أن هذا التناقض قام بسبب «السحر» وهو من صفات الحسناء ونحوها . وأغلب مانجده من مفارقات يشير إلى نوع من «حسن التعليل» بهذا المعنى البلاخي ، الذي كان ينبغي أن يسمى «المغاظة» ، أو على الأقل «التعليل البلاغي» بدلاً من حسن التعليل ، لأنه في أكثر الحالات لا يستحق أن يوصف بالحسن .

أما بيت المعلم وهو ثالث الأبيات التي صرخ بها القاضى الفاضل والذى يخاطب فيه الشاعر نفسه ، وإن استخدم ضمير المخاطب ، وهو :  
ألا فانتبه من أفقها طلم الفجر وحاشك ، نم ، من وجهها ضحك التفر

(١) ورداً أراد الشاعر به غمزات العين.

فهو يشتمل على «المبالغة» وهي سمة ثالثة من السمات التي شفب بها ابن سناء للملك ، والتي تعتبر ميدانًا خصبةً من ميادين الابتكار عنده وعفده معاصريه ، وفي الشعر العربي عامه ، فابتسامة الحبيبة ملأت الدنيا نوراً حقي خيلت لصاحبه أنه الفجر قد طلع من أفق الدنيا . ولكن البيت يحمل فضلاً عن المبالغة شيئاً آخر كان بغير شك بمحاذيب المبالغة مصدرأ لإعجاب القاضي الفاضل حين وصفه بالغرابة ، وجمله دليل شطارة الطبع ، فالمقابلة أو الطلاق بين «انتبه» و «نم» كان لها دخل في هذا الإعجاب ، وهي أيضًا سمة رابعة من سمات الإجاده والتفنن لدى ابن سناء الملك ، ولدى أكثر الشعراء القدماء ، وقد أخذت أو تناول كتابتها بقوة ، فصارت سنة راسخة من سنن الشعر ، وأؤمن فيها الشعراء في هذا العصر الذي عاش فيه القاضي الفاضل ؛ وليس من شك أيضًا في أن «وحشاكم» كان لها وقع في نفس القاضي ، فإنها أكدت المبالغة ، وأنه لا يجوز بحال أن يتلبس نور التغزير بنور الفجر ، إذ أن الأخير لا يمكن أن يداني الأول ظهوراً وتالقاً وسطوعاً . وفضلاً عن ذلك فإن لفظ «انتبه» يذكر القارئ بأبيات كثيرة من الشعر القديم تحدثت عن ذعر العاشق وخوفه من مفاجأة الصباح له واستيقاظ أهل الحى ، وجزع المحبوبة من أن يفتح سرها ، وإشفارها على عاشقها أن يفتتك به أهلهما .

وهذا التذكير بترااث الشعر العربي وسننه ، والتمثيل به ، سمة خامسة من سمات الشعراء المتأخرین ، ومنهم ابن سناء الملك ، ولقد عرضنا من قبل لارتباط الشاعر المتأخر بالتراث السابق ، ولكننا عرضناه من ناحية أخرى ولسبب آخر .

ولم يبق بعد ذلك من السمات الرئيسية في شعر ابن سناء الملك إلا سمة «الجنس» . وسنجدها بغير شك في هاتين القصيدين .

أما سمة «التوريه» فهي قليلة نادرة في شعره ، وإن عدتها بعض الناس

من مبتكرات ذلك العصر ومن مبتكرات القاضي الفاضل بالذات ، إلا أنهم جميعاً لم يستطيعوا الإكثار منها لأنها وندرة تتحققها .

وإذن فلا بد أن نعرض لهذه السمات بشيء من التفصيل ، لأنها كما قلنا هي مجال الابتكار الذي اعترف به ابن سناه الملك ، والذي سجله له القاضي الفاضل ، ولأنها هي التي تحدد لنا فهم الشاعر لمعنى الأعلى أي مفهوم الشعر ، ثم نبحث بعد ذلك في سائر شعره هل نجد فيه مجالاً آخر ، يتفق مع مفهومنا الحديث للشعر ، طرفة الشاعر ؟

### من التعليل أو التعليل البراغي :

لاشك في أن ما نسميه بالتعليق البلاغي أو الأدبي ، وهو ما سماه البلاغيون المتأخرن بحسن التعليل ، يمكن أن يكون وثيق الصلة بالنفس الشاعرة ، بل لو أنت رجعنا إلى معناه الأول لأعتبرناه عنصراً أساسياً في كل إحساس إنساني . ولتوسيع المسألة نستطيع أن نفترض أن هنالك مرحلة أولى في الإحساس الإنساني كان فيها هذا التعليل ضرورة من الحقيقة بالقياس إلى التفكير الإنساني في عهد عجز فيه هذا التفكير عن ربط الظواهر ، خارجية كانت أو باطنية ، بأسبابها الحقيقية في عالم الطبيعة أو عالم النفس ، في ذلك العهد الذي كانت العواطف وحدها ، أو كان الخيال وحده ، لها السيطرة الأولى على الإنسان ، فكانت ظواهر الطبيعة كلها أو معظمها ، وخاصة ما يثير في قلب الإنسان انفعالاً ، تجد لها تفسيراً ساذجاً عاطفياً .

إن الإنسان اجتاز مرحلة كان يعتقد فيها أن صوت الرعد ولم البرق ، وزفير العواصف ، ونوران البراكين ليس إلا عملاً إرادياً من الطبيعة موجهاً إلى هذا الإنسان الذي يعيش على هذه الأرض ، وأن هذه الظواهر ذات نيات شريرة أو خيرة يفهمها هذا الإنسان ويحاول أن يتنبأ بها وأن يتقارب إليها بوسائل تشبه

الوسائل التي يتخذها في اقامة اعدائه والتقارب إلى أحبابه من البشر . وما يقال عن الطبيعة وظواهرها يقال أيضاً عن حياة الفرد والجماعة ، وما يتعرضون له من مرض وحمة وضعف وقوه ، وهزيمة ونصر ، وبضاء ومحبة . لا بد في كل ذلك من الناس أسباب وعلل ، ولا بد أن تكون هذه الأسباب والعلل صادرة عن العاطفة والخيال حين يكون العقل طفلاً فاصراً . وقد تركت لنا الأساطير الشرقية القديمة واليونانية ثروة من هذه التعليمات الخرافية لاتزال متعة أدبية وتراثاً شاعرياً نستله قراءته ونطرب له .

على أن المسألة هنا ليست مرتبطة بعصر تارخي زال وانتهى ، وإنما هي مرتبطة بمرحلة من مراحل التفكير الإنساني والقدرة المقلية أو العلمية عنده ، فلا زال هذا النوع من التعلييل الخرافي موجوداً لدى أفراد وجماعات من البشر تعيش في عصرنا الحاضر ، ولا يزال التراث الشعبي الحى في كثير من بقاع العالم يتبعذ الخرافية سيدلاً لتعليق كثير من ظواهر الحياة العامة والخاصة . وهذا الذى نسميه التعلييل الخرافي إنما هو بالنسبة لمن احتازوا بهذه المرحلة ، أما من ظلوا يعيشون فيها فهو تعلييل حقيقي أولاً هو عقيدة بالنسبة إليهم .

فإذا انتقلنا من هذا الجانب التاريخي إلى نوع آخر من النظر في أفراد المجتمع ومحاولات تقسيمهم حسب أمر جتهم واستعدادهم ، وجدنا منهم فريقاً يغلب عليه الجانب العاطفى هم الشعراء والفنانون ، وفريقاً يغلب عليهم الجانب العقلى هم العلماء والفلسفه ، نعم إن انلخت الفاصل بين الفريقين لا يمكن أن يكون واضحاً ولذلك مع ذلك نستطيع أن نقول إننا نجد في المجتمع أفراداً تميزون بإستعدادات أو مواهب تجعلهم يميلون إلى التفسير العاطفى ، على حين يميل غيرهم إلى تنحية العاطفة محاولاً استخدام العقل في هذا التفسير ، دون أن نحكم بذلك على أحد الفريقين بالرق أو التخلف ، وكذلك دون أن نحمل هذا قاعدة مطردة في

كل حال ووقت . وإنما الأشبه إلى الحق أن نقول إن فريق الشعراء والفنانين يقعون تحت سلطان هذا التفسير العاطفى في فترات خاصة ، هي التي تعيش فيها صدورهم بالشعر ، وتنور في قلوبهم الرغبة في التعبير عن انفعال ينقل تلك القلوب ثم لهم بعد ذلك يصيرون إلى حالات تشبه أن تكون عادية قريبة من حال الفريق الآخر . وإنن هذه التفسيرات العاطفية تصدر عن هؤلاء الشعراء في الحالات المذكورة ستكون بالقياس إلى الفريق الآخر ، بل وربما بالقياس إلى نفس الشعراء في الحالات العادية ، مما تدخل تحت التفسير الأدبي أو التعليل البلاغى . لأن تلك الحالات النفسية التي تتحرك فيها دواعي الشعر حالات تقرب المسافة فيها بين الحقيقة والخيال ، وينتابه فيها حكم العاطفة بحكم العقل عند الشاعر .

إذا مر الشاعر بتجربة عاطفية فأحس في لحظة خاطفة من لحظات الرؤيا بما أحس به الشاعر الأندلسى ابن خفاجة فعبر عنه في أبياته المشهورة في الجبل . الذى اجتاز به فتى له في وقاره كأنه يطرق مفكراً في عواقب الأيام وفي ذكرى من طوتهم السنين من فناك ونساك أروا إليه يوماً ، فقال على لسانه :

فَا خَقِّ أَيْسَكِي غَيْرَ رِجْفَةِ أَضْلَعٍ      وَلَا نُوحٌ وَرُقْ غَيْرَ صَرْخَةِ نَادِبٍ<sup>(١)</sup>

كان هذا تفسيراً عاطفياً أو بلاغياً ، نعلم ويعلم الشاعر معنا أن لاصلة حقيقية بينه وبين الواقع الطبيعي ولكننا لاستقبل مثل هذا التعليل بقولنا وحدها ، لأننا نحس أنه وضع في سياق يحمل شعوراً عاطفياً يخلي إلينا أن الشاعر قد أحس فعلاً في لحظة من اللحظات كأنه ينطق بالحق ويصف الواقع .

(١) الديوان من ٢١٦ ( تحقيق الدكتور السيد مصطفى غازى ) — الاسكندرية . سنة ١٩٦٠ .

وإذن فشرط هذا النوع من التعليل ، حين يصيغ شرعاً ، أن يكون وراءه  
شعور عاطفي وأن يوضع في سياق يهيئ نفس المستمع لتصديقه أو لمدحه إنسكاره  
وأن ينabil له كأنه تجربة نفسية يجوز الشعور بها في لحظة من اللحظات . وقد وفق  
ابن خفاجة في هذه الآيات التي وضع فيها بيته المذكور توفيقاً محموداً ، إذ أنه  
قدم له بقوله<sup>(١)</sup> :

طوال الليالي مطرق في العواقب  
لخدشني ليل السرى بالصاجاب  
وقال لاكم كنت ملجاً فاتك  
وكم مني من مدلع وذوب  
ولاظم من نكب الراح معاطنى  
فاكان إلا أن طوهم يد الردى  
ولا نوح ورقى غير صرخة نادب

وقدور على ظهر الفلاة كأنه  
أصخت له وهو آخر من صامت  
وموطن أواه تبتل تائب  
وقال بطل من مطى وراكب  
وزاحم من خضر البحار جوانبي  
وطارات بهم ريح النوى والنواب

### الاستعارة والتلليل البذرغى

والاستعارة قد تحمل معنى التعليل البلاغى في بعض حالاتها ، فإذا استعيّن  
لنظار الارتفاع لاهتزاز أوراق الشجر أمام الريح الباردة ، أو تحت المطر ، قليل:  
ارتفاعت أوراق الشجر ، وللح فى لنظر الارتفاع معنى الخوف أو فقدان السيطرة  
على النفس ، كانت الاستعارة قائمة على نوع من التعليل ومن تفسير الظاهرة  
الطبيعية للاهتزاز ، وردها إلى عامل نفسي يصدر عن عاطفة الشاعر ، ولا صلة

---

(١) ديوان ابن خفاجة — تحقيق الدكتور السيد مصطفى غازى — ص ٢١٥ .

له بفعل الطبيعة إلا هذا الشبه الخارجي بين حركتين . وكذلك حين يقال :  
ابتسم الزهر ، إذ لمح الشاعر في تفتحه شبهها بالابتسامة .

والفرق بين هذا النوع من الاستعارة وبين ما يسمى حسن التعلييل في  
البلاغة ليس فرق الصياغة فقط لأن تكون الاستعارة كلمة في أغلب الأحيان ،  
ويكون حسن التعلييل جملة . وإنما الفرق الكبير بينهما أن الاستعارة لمحمة موحية  
تدخل في تكوين أدبي أوسع منها ، في حين أن حسن التعلييل يصير قضية  
منطقية يتراكم الانتباه عليه ويُكاد يستقل عما حوله ، أو يُكاد يكون ما حوله  
تمهيداً له فينتقل بذلك حسن التعلييل عند الشاعر إلى مكان الصدارة في السياق ،  
ويضطر قارئ الشعر أو سامعه إلى الوقوف عنده ، بل إن الشاعر في أكثر  
الحالات يحرص على أن يستوقف القارئ ويشير انتباذه كما وجدنا ذلك في  
بيت ابن رشيق السابق .

وما ثقلت كبرا وطنى ولكن جرت ورائى السنينا  
فقد ذكر الشاعر السبب الحقيقي في الشطر الأول ثم أضرب عنه ورثته  
ذهابا إلى التفسير الثاني .

وكذلك بيت ابن سناء الملك الذي ذكرناه من قبل أصر على أن ينبه  
القارئ إلى ما سيورده من تعلييل بلاغي ، فقال :

فلا تنكروا منها الخضاب فانيا هو الفصن في أطرافه الورق الخضر  
ومن هنا كانت الاستعارة أقرب إلى الفهم الحقيقي للشعر وأبعد عن التكلف  
لأنها كما قلنا تعتمد على اللمحات الموحية ، وكانت أيسر على الشاعر والقارئ لأنها  
عنصر من عناصر متعددة يشتراك معها في إثارة العاطفة ويدخل في نطاقها . أما  
حسن التعلييل ، فإنه لما خرج في صورة قضية منطقية ، كان أقرب إلى حكم

العقل وأشباهه بأن يثير التفكير المقلل لدى القارئ قبل الإيمان العاطفي ، وهذا نوع من الانحراف في فهم معنى الشعر . وكان لابد لكي يدخل حسن التعليل في المفهوم الحقيقي للشعر أن يتحقق ما استطاع من صرامة العرض المنطقى . ووضوحاً ، وأن تكون قضيته معروضة في جو عاطفى بحيث لا يحس قارئ . الشعر فيه بتكلف وافتغال وحرص على مناقضة العقل وتکذيب الواقع ، إذ أن مهمة الشاعر وفنه الحقيقى ، وبلوغه ما ينشده من تأثير في نفس القارئ . سيظل مرتكزاً على (الإقناع ) بمعنى من المعانى . وإن عمل الشاعر في الشعر الفناني . والقصصى والتشيلى لا يمكن بحال من الأحوال أن يخلو من محاولة هذا الإقناع ، لأنه عن طريقة يدخل القارئ والسامع في الجو الذي يريد ، ويجعله يشاركه فيما يسعى للتغيير عنه ، فإذا أخفق الشاعر في تحقيق هذه المشاركة الوجدانية بينه وبين جمهوره ، ولم يستطع أن يقنعهم بتجربته وأن يجعل هذه التجربة تبدو مقولة أو كلامقاولة لديهم ، سقط شعره ، وأصبح مثيراً للضحك أو السخرية ، فيفقد بذلك الشاعر ما ينشده من ثقة جمهوره به وتصديقه له ، واحترامهم لانفعاله . وحسن التعليل ، أكثر من سائر أنواع الفنون البلاغية ، يضع الشاعر وجهاً لوجه أمام هذه الحقيقة سافرة واضحة ، لذلك كان نجاحه في هذا الإقناع بعيد الاحتمال ، إذ أنه بسط المسألة منذ البدء في معرض منطقي جدل ، أو في أسلوب المفالطة والسفسطة حسبما يستخدمه المتكلسون .

ونستعرض طائفة من شعر ابن سناء الملك مما يدخل تحت هذا النوع لنرى . مسلكه فيه ، ودوافعه إلى الإكثار منه ، ولنرقب حركته الذهنية في تأليفه ، فنحكم من وراء ذلك على فمه وفهم معاصريه لمهمة الشاعر ومجال الشعر ، وطرائق الإجاده والتقوّق ، ثم ننتقل بعد ذلك إلى السمات البلاغية الأخرى التي ذكرناها .

يعرف ابن سناء الملك أن الشعراء القدماء قد أكثروا من تشبيه المدوحهم بالسحاب أو الغيث حين يتجددون عن كرمه وسخائهم ، ولهذا التشبيه وجهه القبول ، وخاصة في البيئات التي تعمد على المطر والرغى ، إذ يكون الغيث مصدراً للخصب والاكتفاء والغنى . ومن أولئك الشعراء من جمل المدوح أنسى من السحاب ، فهذا معنى مطروق معروف . ولكن ابن سناء الملك لحرصه على الابتكار حسب فهمه له ، وشفقه بهذا النوع من التعليل البلاغي ، يجيء بالمعنى المذكور في صورة أخرى فيقول<sup>(١)</sup> :

فِي سَمَاءِ الْمَلِكِ لَهُ مَدْحُوكٌ بِالْمَوْرِقِ  
إِنَّ السَّحَابَ جَارَتِهِ فَأَقْبَاهَا وَذَلِكَ الْقَطْرُ بَعْدَ الْجَهْدِ كَالْمَرْقِ  
وَيَعُودُ إِنَّ سَنَاءَ الْمَلِكِ إِلَى تَسْكِرَارِ هَذِهِ الْفَكْرَةِ فِي بَيْتٍ آخَرَ فَيَقُولُ<sup>(٢)</sup> :

وَوَلَتِ السَّحْبُ إِذْ جَارَتِهِ بِاَكِيَةً أَمَا تَرَى الدَّمْعَ مِنْ أَجْفَانِهَا النَّسْجِيَا  
وَيَوْحِي هَذَا الْمَعْنَى فِي الْقُصْيَدَةِ الْأُخْرِيَّةِ لِلشَّاعِرِ بِمَعْنَى آخَرٍ عَلَى نَفْسِهِ هَذَا  
الْأَسْلُوبُ إِمْعَانًا مِنْهُ فِيهِ ، وَيَفْكِرُ فِي التَّشْبِيهِ الْآخَرِ الَّتِي يَعْقِدُ بَيْنَ سَنَاءَ الْمَدْحُوكِ  
وَبَيْنَ الْبَحْرِ فَيَقُولُ قَبْلَ هَذِهِ الْبَيْتَ :

وَقَصَرَ الْبَحْرُ عَنْهُ فَهُوَ مَسْكُتْبٌ أَمَا تَرَاهُ بِكَفِيِّ مَوْجَهِ النَّطَاطِ  
وَيَعُودُ إِنَّ سَنَاءَ الْمَلِكِ إِلَى هَذَا الْمَعْنَى الْمُتَصلُّ بِالْبَحْرِ فِي سَكَرَرَهِ ، وَلَكِنْ  
تَحْدِثُنَا عَنْ سَخَائِهِ هُوَ لَاسْخَاءُ الْمَدْحُوكِ فَيَقُولُ<sup>(٣)</sup> :

وَبَذَلَ نَوَالِي زَادَ حَتَّى لَقِدْ غَدَا مِنْ الْقَبِيظِ مِنْ سَاكِنِ الْبَحْرِ مِنْ بَدَا  
وَكَانَ أَبِي الشَّاعِرِ إِلَّا أَنْ يَأْوِلَ مَظَاهِرَ الطَّبِيعَةِ كَمَا فِي مَدَائِحِهِ ، وَيَسْخَلُهَا  
فِي حَسْنِ تَعْلِيهِ لِيُضَيِّفَ إِلَى الشِّعْرِ مَعْنَى لَمْ تَنْجُطْ بِيَابِنِ الْقَدْمَيَّعِ

(١) الديوان منه ٤٩٨ .

(٢) الديوان ص ١٦٧ .

(٣) الديوان ص ٦٧٦ .

فالقمر حين يكتمل أو يقترب من الكمال يشهد الناظر إليه بحزناً فيه معيناً، وهذا ما أسمى الشعراه بالكمال أو البهق، وأشاروا إليه في مجاله الفزل حين يفضلون وجه الحبوبة عليه. ولكن ابن سناه الملك في جملته عن مدحه الذي ارتقى شأنه على المكائنات كلها، وعلا حتى ارتفى السموات، له تفسير لهذا المظاهر الطبيعي في القمر، إذ هو أثر لرجل المدوح التي وطئت القمر بقدمها فتركت فيه ماء ركبت . يقول<sup>(١)</sup> :

**أثَرَتْ رِجْلَهُ عَلَى وَجْهِ الْبَدْرِ فَذَلِكَ الَّذِي بِهَا آتَاهَا هَذِهِ سَفَارَةُ**

ونحن إذا نظرنا إلى هذه الأبيات نلتمس صلتها بنفس الشاعر وتتبع حركة ذهنه فيها، وجدنا أمرين : الأول أنه أقام معانه على أساس قديم شهد الشاعر من قبله وأراد الزيادة فيه . والشواهد الشعرية القديمة التي توازن وتقارن بين المدوح والغمام والبحر ، وتفضل المدوح عليها ، أعرف وأكثر من أن نورد منها نصوصاً . وكذلك وصفهم لحمل المدوح وأنه فوق الشمس والقمر ، ويعني هذا أن الشاعر لم يصدر في هذه الأبيات عن رؤيا أو تجربة شخصية مرت به ، لا يعني وأن هذه الأبيات في سياق قصائد لها الاتباع ، إلا على جهد ناظم واع ، يعمل عمله ، ويؤكد ذهنه في تلقيق هذه العصور . أما الأمر الثاني فإنها تلبي فيوضوح أن الألفاظ اللغوية تتحرر إلى الشاعر بعض هذه المعانى . فهو يطيل الوقوف عنده مواد اللغة فينتقل منها إلى المعنى ، فشيوع قوله « تلاطم » في الحديث عن البحر وعن أمواجه « أمواج تلاطمة » و « تلاطمت أمواج البحر » هو التي نقلت الشاعر إلى لفظ « لطم » تستعمل في الحزن . حين يلطم النساء خلودهن ، وإن شاعرا شفف بالجناس كابن سناه الملك هذا الشفف المظلم ، لا يستغرب أن تكون المادة اللغوية وتأمله لها ، مصدر كثير من معانيه التي يعتد بها من آباء كباره

(١) الديوان من ٤١٥ .

وكذلك القول في لفظ «مزبد» يوصف به ما يطفو على الماء من حباب ويصف به الرجل الفضبان في قولهم «أرغني وأزبد» فإن النفظ في استعماليه أدى بالشاعر إلى المعنى في صياغة أخرى .

هذا إلى أن عنصر المبالغة والإسراف في هذه الأبيات جعلهاأشبه بالعبث الذي يدعو إلى السخرية أو إلى التعجب منه إلى الجد الذي يحكم للشاعر عند قارئه بالبراعة والإجادة ، ففرق السحاب لفرط الجهد طوراً ، ودموعها لفرط التأسف طوراً آخر من هذا المدوح لا يثير في نفس القارئ أى شبهة من شبهه «الإقناع» الذي تحدثنا عنه ، حتى يقترب هذا الشعر أى اتراب من عقل قارئه ، فضلاً عن شعوره وحسه . وأثر رجل المدوح على القمر أمعن في البعد عن هذا الإقناع المنشود .

### حسن التعليل واللغاز

على أن حسن التعليل عند الشاعر قد صار في مواضع كثيرة رياضة عقلية ، ومحاولة لإثارة ألغاز تحير عقول المستمعين ، ثم ينجذبون بالحل . ومثال ذلك قول ابن سناء الملك متعددًا : نن الخر والتغزل فيه وهو الساقى :

أخذ الراح حراماً وتحسها حلالاً<sup>(١)</sup>

فهذا لغز ينتظر المستمع له حلاً من الشاعر ، ولا يطول الانتظار ، فالحل في البيت الثاني :

طلبختمها نـار خـديه بنـور يتـلاـلا

فإذ أن الخر تفقد عنصراها إذ تطبع بالنار ، وبذلك يبيحها الفقهاء ، أولاً يعتبرون ماطبع منها حراماً ، وإذاً النار في خدي الشارب بجامع الحرارة والحرارة ، خل اللغو واضح وسبب التعليل قائم .

(١) الديوان من ٢٠٩

ونحن نعرف أن الدراسات الفقهية منذ زمن بعيد قد شفت بالتأليف في ماسمي بالحيل الفقهية ، وعكف الفقهاء على إقامة الفروض المستحبة لوقوع ، مجرد الرياضة المقلية ، وامتلاط بذلك كتب المتأخرین منهم . وليس من شك في أن هذا النزوع كان له أثره في شعر الشعراء ، لأن كثيراً من هؤلاء كانوا يمكثون على الفقه دراسة وتدریساً ، ويمارسون مثل هذه الحيل الفقهية في المجتمع حين يستد  
إليهم شيء يتصل بالقضاء .

وقد أشرنا من قبل إلى أثر الدراسة الفقهية في مهانى الشعر وبعض موضوعاته عند ابن سناء الملك ، وكذلك نجد هذا الأثر قائماً في هذا النوع من التعلييل البلاغي عنده ، كما نجد وظيفة الشاعر في دواوين الدولة لها صداقها في هذا المجال . وأهل هذين الbeitين - لأن كيف امتنجت هذه التقابلة بين الشاعر وتعلييلاته ، وما (١)

أخذتـ ولاية عهد الـ دور ونصوا عليك بـ اirth الإمامـه  
أنـ سـير خـدك خطـ السـجل بالـعهد وـالـحال فيـه العـلامـه  
فقد اضـطـرـ الشـاعـر هـنـا ، فـرـحـاـ بـهـذا الـابتـكارـ ، أـنـ يـضـيفـ الأـسـارـيرـ لـالـخدـ  
بـدلـ الـوـجهـ ، لـيـسـتـقـيمـ لـهـ التـشـيـهـ وـالـوزـنـ ، مـتـنـاسـيـاـ مـاـأـعـتـادـ أـنـ يـصـفـ بـهـ الـخـدـ منـ  
الـمـلاـسـةـ وـالـنـصـوـعـ ، وـذـاهـلـاـ عنـ سـوـادـ الـخـطـ ، وـمـنـافـاتـهـ لـماـيـوـصـفـ بـهـ الـخـدـ منـ  
الـبـياـضـ وـالـصـفـاءـ . إـنـ وـلـ الشـاعـرـ بـمـاـيـعـتـبـرـ اـبـنـادـاـ وـابـتـكارـاـ قدـ شـفـلـهـ عنـ كـلـ  
شـئـ ، وـقـدـ جـرـهـ هـذـاـ الـولـعـ إـلـىـ ماـيـظـهـ بـمـظـهـرـ الـفـاظـةـ وـالـقـسوـةـ أـحـيـانـاـ فـمـوـاضـعـ  
تـسـتـلـزـمـ الرـحـمةـ وـالـحزـنـ . فـقـيـ الـديـوانـ :

«وقال في غلام ضرب وسجن<sup>(٢)</sup> :

(١) المیوان ص ٦٥٩

(٢) الدیوان ص ٨٧٣

(٤٧-- ابن سباء الملك)

ـ بتفسحهم من لم يضر به لريبة ولكن ليبدو المرد في سائر الفصن  
ـ به ولهم يزعمون السجن إلا مخلفة من العنة أنه تدرو على ذلك الحسن  
ـ ولطيفة أمرى :

ـ على أن حسن التعليل قد قام في بعض الأحيان بوظيفة نفعية أو عملية في المجتمع ، سجلها له القدياء ، واعتبروه فيها منقذاً من ورطة ، ومخلصاً من كارثة .  
ـ ذلك هو أن المصادفة قد تجيء بحادث مفاجئ ، يتبرأ الجزع والخوف ، فإذا ألم الشاعر تعليلاً للحادث يحمله من التشاوم إلى التغاؤل ، ومن إثارة الخوف إلى إقرار الطمأنينة والثقة ، كان بذلك مؤدياً لعمل جليل ، يحق له أن يفخر به ،  
ـ ويعتبره دوراً إيجابياً في حياة الجماعة . وأكرر ما تتصل هذه القضية بظواهر الطبيعة . وللمتنبي موقف مشهود تحدث عنه المؤلفون إلى عصور بعد عصره ،  
ـ قال ابن الأثير<sup>(١)</sup> :

ـ ومن بديع ما أتى به في هذا الموضوع أن سيف الدولة بن حдан كان يخفي  
ـ بأرض ديار بكر على مدينة ميافارقين ، فعصفت الريح بخيته ، فتطير الناس لذلك ،  
ـ وقالوا فيه أقوالاً ، فمدحه أبو الطيب بقصيدة يعتذر فيها عن سقوط الخيمة «

ـ ومن أبيات المتنبي في هذه الواقعية وهو يدخل في حسن التعليل :

ـ فلا تنكرون لها صرعة فمن فرح النفس ما يقتل  
ـ ولو بلغ الناس ما بلغت نخانتهم حملك الأرجل  
ـ ولما أمرت بتقطيعها أشبع يأنك بلا ترجل  
ـ فما أعتمد الله تقويها ولكن أشاد بما تفعل<sup>(٢)</sup>

(١) المثل السادس ١٤ ص ( تحقيق محمد حبى الدين عبد الحميد ) - مصر ١٩٣٩ .

(٢) الديوان من ٢٩٥

وكذلك فعل ابن سناء الملك بما يبتليكه من حسن تعلييل في ظاهرة أخرى، من ظواهر الطبيعة . فقد ذكر جامع الديوان<sup>(١)</sup> أنه قد حدث في السماء كوكب له ذؤابة ، ولم تجر العادة بظهور مثله ، فقال يمدح الملك الفاصل ويدرك الكوكب الذي ظهر :

أرى كل شيء في البسيطة قد نما  
بعد ذلك حتى قد نمت أنجم السماء

فقد علل الشاعر استطالة هذا النجم وامتداده بأنه «نحو» مصدره بركة المدوح التي جعلت كل ما في الكون ينمو . ولكن الشاعر لم يكتف بهذا فالتمس تعليلا آخر في القصيدة نفسها فقال :

بنالافت الأقوال فيه وجمعته ولم تز قولا في معالك جميعها  
إنما نقلت الرمح في الأفق راكضا فابقيت زجاجة ألميت لهنما

ومضى الشاعر بعد ذلك يراجع فكرته فقال :

وذا غلط من فكري إذ تخيلت وذا خطأ من خاطري إذ توها  
أبوك هو البعجم الذي من محله يتطلع مشتاقا إليك مسلماً

وهذا تعليم ثالث . وكان ابن سناء الملك أراد مكاشرة المتني حيث فسر هذا سقوط الخيمة بشيئين ، ففسر هذا سقوط الشهاب بثلاثة . على أن المتني وإن عبث في التعلييل الأول فقد ظهر منه الجد في التعلييل الثاني ، أما ابن سناء الملك فعبث في التعلييلات الثلاثة جيغاً ، فحاول الإغراب والإثبات بلباشر دون أن يمس في الناس بجانب مسه المتني في بيته .

فما اعتمد الله سقوطها ولكن أشار بما سقط

(١) الديوان ص ٦٥٠ .

## عبد القاهر ومسن التعليل :

عبد القاهر الجرجاني واحد من أئمة النقاد في الأدب العربي القديم ، أوفى علماً البلاغة الفزبية ، بعبارة أصح ، إذ أن مفهوم النقد الأدبي في عصرنا الحاضر يختلف عن مفهومه عند القدماء . ففقداناً القدماء وقفوا في معظم الحالات عند حدود الجزئيات ، وجنحوا إلى الخوض في تفاصيل الأساليب ، أكثر من خنوحهم إلى تقييم الفن والتعرض لصلته بالحياة العامة وبحياة الفنان أو بمهنة الفنان . ورسالته في المجتمع الإنساني .

وهؤلاء البلاغيون استمدوا أحكامهم ، وأقاموا مقاييسهم ، وبنوا آراءهم في الشعر على ما لاحظوه من خصائص الشعر العربي وحده ، وما رصده لدلي شعراً . العربية المشاهير من تصرف في الأرض والمعانى والأساليب ، فكانت أحكامهم مستمددة من هذا التراث، الشعري حين عكفوا على قراءاته ، خالوا اكتشاف أمراءه وتفسير أسباب الجودة في الجيد منه وأسباب الرداء في الردي . فكان هؤلاء البلاغيين كانوا مسجلين ومقتبسين أكثر منهم مشرعين وملسجين ، ومن هنا كانت كتاباتهم لا تفصل عن الإنتاج الشعري وكانت تتلزم حدوده . وكان الشعراء يجدون في هذه الكتب البلاغية مادة ينتفعون بها كا ينتفعون بقراءة شعر أسلافهم .

ونحن حين نعرض رأى عبد القاهر في قضية التعليل البلاغي ، وحين ناقشه فيها نفعل ذلك لأننا نعلم أنه كان بذلك يعبر عن آراء الشعراء من أمثال ابن سناء الملك ، من شفوا بهذا النوع من الأسلوب البلاغي ؟ فإذا أعززنا رأى ابن سناء الملك نفسه في تفسير هذه الظاهرة عنده وولمه بها وإكتاره منها ، فإن رأى عبد القاهر يقوم عندنا مقام رأى الشاعر ، فـ كأنه يعبر عن وجهة نظره .

عرض عبد القاهر لهذه القضية في كتابه *أسرار البلاغة*<sup>(١)</sup> وعلمه لها تقوم على تقسيم المعانى فى الشعر إلى قسمين ، قسم عقل وقسم تخيل . أما القسم العقل فهو الإتيان بقضية مفيدة ، القصد فيها إلى الصدق والحق ، وهو يمثل لها بقول الشاعر .

وما الحسب الموروث لادر دره      بحسب إلا آخر مكتسب  
 فهو عنده « معنى صريح مخصوص يشهد له العقل بالصحة ويمطيه من نفسه أكرم النسبة ، وتفقى العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه فى كل جيل وأمة ، ويوجد له أصل فى كل لسان ولغة » .

وأن هذا النوع من المعانى ينزع أكثره من الأحاديث النبوية وكلام الصحابة والسلف ، وله أصول فى الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن القدماء .  
أما القسم التخييلي فهو عنده « الذى لا يمكن أن يقال إنه صدق ، وأن ما أثبتته ثابت وما نفاه منفى<sup>(٢)</sup> » ويعترض عبد القاهر بأن هذا « لا يكاد يحصر إلا تقريرياً ، ولا يحاط به تقسيماً وتبويه » ثم يحاول المؤلف أن يقوم بهذا الحصر والتقسيم .

ويلاحظ بادىء ذى بدء أن المؤلف جمل ما سماه بالصدق والحق مرتبطة بحكم العقل ، ولذلك كان الجيد من قسم التخييل هو « ما يحيى ، مصنوعاً قد تلطف فيه ، واستعين عليه بالرفق والصدق ، حتى أعطى شبهها من الحق ، وغضى بريقاً من الصدق ، باحتاج يخلي ، وقياس يصنع فيه ويعمل » ومنذل هذا عنده قول أبي تمام :

لا تنكرى عطل السكرى من الغنى      فالسائل خرب المكان العالى

(١) ب تحقيق محمد رشيد رضا - الطبعة الرابعة - مصر سنة ١٩٤٧: من ص ٢٦٢ إلى ٢٨٣

(٢) *أسرار البلاغة* من ٢٣١ .

فهذا «قياس تخيل وإيهام لا تتحصيل ولاحكم» . وبعضاً المؤلف في سرد الشواهد على هذا النوع من المعنى التخييل القائم على القياس ، ويناقش خلال ذلك القولين المأثورين عن الشعر : قولهم «خمير الشعر أَكذبه» ثم قولهم «خير الشعر أصدقه» ويظل في معارضته رفع التناقض بين القولين يستند إلى الصدق العقلي والتخييل العقلي فالمراد بالكذب قسم المعنى التخييلي ، والمراد بالصدق قسم المعنى العقلي ، وكلامًا عقليًّا كما رأينا .

ثم يصل إلى نوع آخر من هذا القسم التخييلي ، وهو أن يدعى الشاعر في الصفة الثابتة للشيء أنه إنما كان لعلة يضمنها الشاعر ويختلفها . ويقول «فن الغريب في ذلك معنى بيت فارسي ترجمته .

لَوْلَمْ تَكُنْ نِيَةُ الْجُوزَاءِ خَدْمَتْهُ لَا رَأَيْتَ عَلَيْهَا عَقْدَ مُنْتَطَقٍ

ويدخل في هذا الفن قول المتنبي :

لَمْ تَحْكِ نَائِكَ السَّحَابُ وَإِنَّمَا حَتَّ بِهِ فَصِيبَاهَا الرُّحْنَاءُ<sup>(١)</sup>

وبعد القاهر حين وصف البيت الفارسي بلغة «الغريب» كان يريد بغير شك الاستحسان ، ويدى إعجابه بما يدل على نوع ذوقه الأدبى . وبعد سياقه عدداً من الشواهد في هذا الباب يقول «إن باب التشبيهات قد حظى من هذه الطريقة بغير بشرى من السحر لا تأتي الصلة على غراسته ، ولا يبلغ البيان كنه ما قاله من اللطف والظرف ، فإنه قد بلغ حداً يميز المعرف في طباع الغزل ، ويبلغ الشكلان ، وينتفث في عقد الوحشة ، وينشد ما ضل عنك من المسرة ، ويشهد للشعر بما يطيل لسانه في الفخر ، وبين جملة ما للبيان من القدرة والقدر»

(١) آسرار البلاغة ص ٢٤١ . وبلاحظ أن بيت المتنبي هنا هو الذي أوحى لأبن سناه الملك حسن التليل الذي من بنا من قبل في وصف المطر بأنه عرف من السحابة .

هذه الحاسة التي يستقبل بها عبد القاهر حسن التعليل تترك آثارها في نفوس الشعراء الذين يفكرون على كعب البلاغة، ونذكر كذا في نفوسهم قيمة ما يفهمونه في أشعارهم من امتنان هذه الفن، ومن أن الأنسان فيها هو المجهود الفعلى ، وأنها لا دخل فيها الصدق العاطفي ، مازامت شبه الصدق الفعلى هي المقصدودة ، وبذلك كانت البلاغة دفاعاً وتأكيدها انحراف فيه الشعراء . وبينيدى عبد القاهر إعجابه بآيات ابن الروى التي يفضل فيها الوزد على البنفسج ، لأنها يسلك سبيل هذه التخييل ، الذي هو التعليل ، وهي الآيات التي أوها :

دخلت حدود الورد من تفضيله خجلأ توردها عليه شاهد

ويقول «وما هو تخييل أن يوضع في منزلة هذه القطعة ويتحقق بها في اطاف الصنة قول أبي هلال السكري :

ذمم البنفسج أنه كداره حسناً فسلوا من قفاه شأنه لم يظلموا في الحكم إذ مثلوا به المشد مارفع البنفسج شأنه (١) وهذا كما نرى تكافل عقلي استند إلى صورة خارجية في شكل تلك الزهرة ، وليس للبيت ولا للذى قبه ، معين يستفيد منه شعوراً عاطفياً .

يرى عبد القاهر يشير إلى أن هذا الفن قد أزدهر على أيدي الشعراء المتأخرین فيقول :

وقد اتفق للمتأخرین من المحدثین في هذا الفن نکت ولطف وبدع وظرائف لا يستکثر لها الكثیر من الثناء ، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الأطواء » ويبلغ الترورة عن المؤلف بيت لابن بناته يصف فيه جواداً أسود له غرة بيضاء هو .

(١) أسرار البلاغة ص ٢٤٨

فَكُلَّاً مَا لَطَمُ الصَّبَاحُ جِينِهِ فَاقْتَصَسْ مِنْهُ وَخَافَ فِي أَحْشَائِهِ  
فَكَلَّاً الْفَرَابَةُ وَالْإِمَانُ فِيهَا هُوَ الْأَسَاسُ الَّذِي يَحْتَكُمْ إِلَيْهِ عَبْدُ الْقَاهِرِ ،  
وَهُوَ نَفْسُ الْأَسَاسِ الَّذِي وَجَدَنَاهُ فِي حُسْنِ التَّعْلِيلِ عِنْدَ ابْنِ سَنَاءِ الْمَلِكِ . وَمَعَ  
ذَلِكَ فَقَدْ جَاءَ فِي كَلَامِ عَبْدِ الْقَاهِرِ فِي هَذَا الْمَوْضِعِ مِنْ كِتَابِهِ قَوْلُهُ « وَالْإِفْرَاطُ فِي  
الْتَّعْقِمِ رِبِّاً أَخْلَى بِالْمَعْنَى مِنْ حِيتِ يَرَادُ تَأكِيدَهُ بِهِ »<sup>(١)</sup> وَلَكِنَّهُ لَا يَقُولُ هَذَا  
وَضْعًا لِمَدْبُأٍ يَصْلَحُ بِهِ مِنْ فَسَادِ هَذَا الاتِّجَاهِ ، وَإِنَّمَا يَقُولُهُ مَنَاقِشًا لِبَيْتٍ يَصْفُ فِيهِ  
الشَّاعِرُ حُبَّ الْمَدْوُحِ فِي أَنْ يَرَى طَالِبِي رُفْدَهُ فِي كُلِّ وَقْتٍ ، وَهُوَ

لَا يَنْدُوْقُ الإِغْفَاءَ إِلَّا رَجَاءً أَنْ يَرَى طَيفَ مُسْتَمِعٍ رَوَاحًا  
إِذْ أَنْ اعْتَرَضَ عَبْدُ الْقَاهِرِ هَذَا يَعْبُرُ عَنْهُ بِقَوْلِهِ « أَلَا تَرَى أَنَّ هَذَا الْكَلَامُ  
عَدْ يَوْمٍ أَنَّهُ يَحْتَاجُ لَهُ أَهْمَنْ لَا يَرْغُبُ كُلُّ أَحْدَافِ أَخْذِهِ بِطَائِهِ وَأَنَّهُ لَيْسُ فِي طَبْقَةٍ  
مِنْ قِيلِ ذِيْهِ :

عَطاُوكَ زِينَ لَامِرِيَّءِ إِنْ أَصْبَتْهُ بِخِيرٍ وَمَا كُلُّ الْعَطَاءَ يُزِينُ »  
فَاعْتَرَضَ عَبْدُ الْقَاهِرِ يَقُومُ عَلَى مَنَاقِشَةِ الْفَكْرَةِ الْجَزَنِيَّةِ فِي هَذَا الْبَيْتِ  
مَنَاقِشَةً عَقْلِيَّةً ، أَمَّا مِنَ النَّاحِيَةِ الْذَّوْقِيَّةِ فَلَا اعْتَرَضَ وَكَذَلِكَ كَانَتْ مَنَاقِشَتَهُ  
وَمُوازِنَتَهُ بَيْنَ تَعْلِيمَيْنِ لِابْنِ الْمُعْتَزِ ، أَحَدُهُمَا قَوْلُهُ :  
عَاقِبَتْ عَيْنِي بِالدَّمْعِ وَالسَّهْرِ إِذْ غَارَ قَابِي عَلَيْكَ مِنْ بَصَرِي  
وَثَانِيَهُمَا قَوْلُهُ :

إِنْ زَنْتْ عَيْنِي بِغَيْرِكَ فَاضْرِبْهَا بِطُولِ السَّهَادِ وَالدَّمْعِ حَدَا  
فَالْبَيْتُ الْأَوَّلُ أَفْضَلُ لِأَنَّهُ « جَعَلَ بِعِصْمِهِ يَغَارَ مِنْ بَعْضٍ وَجَعَلَ الْخَصُوصَةَ  
فِي الْحَبِيبِ بَيْنَ عَيْنَيْهِ وَقَلْبَهِ وَهُوَ تَامُ الظَّرْفِ وَاللَّطْفِ »<sup>(٢)</sup> وَلَمْ يَسْأَلِ الْمُؤْلِفُ

(١) أَسْرَارُ ص ٢٥٨

(٢) أَسْرَارُ ص ٢٦١

نفسه ولم يراجعها في قيمة هذه الدعوى من الناحية الشعورية .

وهكذا نرى أن ابن سناه الملك حين سار في طريقه يحوم حول حسن التعليل ، كان يسير وهو مطمئن النفس إلى أن إمام البلاغيين يبارك له سعيه ويحمد له جهده .

### المفارقات :

إذا كان التعليل البلاغي ، كما وصفنا ، هو التاس تفسير غير حقيقي ظاهره من الظواهر ، فإن مانسميه بالمقارنة إنما هو تسجيل التناقض بين ظاهرتين لإثارة تعجب القاريء دون تفسير أو تعليل . وكلما النوعين يرتد إلى أصل واحد ويرتبط بقضية واحدة . فالمفروض أن للظواهر منطقا ، وأن هنالك صلة « مقوله » بين الأشياء ، فإذا اخترق هذا المنطق وانتزعت هذه الصلة كانت المقارقة ، وإذا أقيمت منطق جديد أو صلة جديدة بين الظواهر كان ذلك حسن التعليل .  
وكما شغف ابن سناه الملك بحسن التعليل شغف أيضاً بالتاس هذه المفارقات والسعى وراءها والعمل على انتزاعها في كل مجال .

خين يقول ابن سناه الملك <sup>(١)</sup> :

نظر الحبيب إلى من طرف خفي فأتى الشفاء لمدنه من مدنه  
ودنا فسكن نار قلبي خذله . أسمعتم ناراً بنار تنطفي  
نعم أه قد استند إلى أصل عقلي يجعل لكل مسبب سبباً ، فالمريض سبب  
شفاؤه الطبيب والنار سبب إطفائها الماء أو الشيء البارد . فلما عكس القضية ،  
يجعل المريض يشفي الطبيب ، وجعل النار تطفئ النار ، كان ذلك جديراً بالتعجب  
منه ، وجديراً عنده بأن يصير شعراً . وهو حين أراد أن تم له هذه المقارقة أعمل

(١) الديوان ص ٢٥

ذهنه ، وأطال التفكير والاجتهد ، فـكان لابد أن يتغير من الأفلاط التي تدل على الحب ، وهي كثيرة في اللغة العربية ، لفظ «الذئف» لأنها يحمل في معانٍ لغوية معنى «المرض» ، وهو المعنى الذي توصّف به العيون في الشعر العربي . وكان عليه كذلك في البيت الثاني أن يتغيّر لفظ «اللحد» «دون غيره» لما يوصف به اللحد من حمرة تتصرّب ناراً تقابل النار الأخرى التي تخربها لتكون ممثلاً للوعة الحب .

فنحن إذن أمام جهد عقلي ياتم أصلاً منطقياً ، ثم يخالف هذا الأصل ، متعيناً إقامة المخالفة على اختيار المادة اللغوية التي يمكن منه ، مستندًا إلى انداؤه الشعراء قبله من معانٍ معروفة . ويسكاد أن يكون هذا هو نفس مسلكه في حسن التعليل كما رأينا من قبل ، بحيث نستطيع أن نرد محموده الضخم في هذين النوعين إلى ذمّهم واحد استقر في ذهنه عن الشعر وقيمة الشاعر ومثله الأعلى . وهو أن الشعر جهد عقلي وتفنن منطق لا يفيض به قلب الشاعر ، ولا يشترط فيه أن يكون تعبيرًا عن عاطفة ووجدان ، بقدر ما يشترط فيه أن يكون دليلاً على الذكاء وقوة الحيلة ، وإعادة ما قاله القدماء مع التوليد فيه والزيادة عليه ، ووضعه في صيغة طريفة لم يسبق إليها .

وكرارينا من قبل أن التعليل البلاغي يمكن أن يكون من سمات النفس الشاعرة إذا رجعنا إلى أصله العاطفي وأنه إنما جاءه الخلل حين صار صنعة عقلية واعية ، فـذلك نرى أن المفارقة في أصلها الأولى من سمات الشاعر . وهل أصلها إلا «الدهشة» حين يبدد الشاعر عن نفسه في لحظات خاطفة رتابة الحياة من حوله وأنه لما قيراها غريبة عليه ، كانه فتح عينيه عليها بخاء ورأها لأول مرة؟

ولكن الشاعر حين يحس بهذه الدهشة ، وحين يستخفه العجب لا يلتزم

أن يخرج هذا في الصورة البيانية التي أطلقنا عليها لفظ المفارقة ، ولا يشترط أن ينص فيها على لفظ التعجب وما يشقق منه ، فتلك الشاعرة العربية القديمة التي اهتزت نفسها لموت أخيها هذا الاهتزاز الذي جعلها تخاطب شجر الخابور قائلة :

أيا شجر الخابور مالك مورقاً كأنك لم تجزع على ابن طريف<sup>(١)</sup>

كانت تعبر عن هذه الدهشة أو عن هذا التعجب والمفارقة ، حين خلعت شعورها على كل ما حولها ، وانتظرت استجابة عاطفية بين الطبيعة وبينها ، فلم تجد ما انتظرت ، فدهشت لهذه المفارقة وعبرت عنها هذا التعبير الرائع . ولو أراد شاعر من أصحاب الصفة المنسكفة أن يخرج هذا الشعور في صورة من صور المفارقة البيانية على النطء الذي نجده عند ابن سناء الملك لاستطاع ، ولكن بعد أن يطمس الماءاطفة منه طمساً ، ويحوها إلى فكرة عقلية لا تهز النفس كما يهزها هذا البيت .

وقد جاءت المفارقة كثيراً في الشعر العربي ، وكان بعضها ينبع من إحساس صادق كما يتمثل في هذا البيت المذكور ، وكان بعضها الآخر يعنّى إلى النفي الكبير العقلي في حدود تختلط فيها الماءاطفة بالعقل . ومن أمثلة هذا الأخير عند القدماء أبيات جعفر بن عليه الحارني التي قالها وهو سجين بمحنة يتحدث عن طيف حبيبته الذي ألم به وهو في سجنها<sup>(٢)</sup> :

هواني مع الركب الميانيين مصعد جنيد وجمانى بمكّة موثق  
عجبت لسرارها وأنى تخلصت إلى وباب السجن دوني مغلقُ  
فصحن هنا أمام مفارقة استخدم الشاعر فيها لفظ الموجب . وليس من شك

(١) — البيت من قصيدة للبيلي ابنة طريف التغليبية ترثى أخاها الوليد بن طريف . وقد وردت في حماسة الجعري — انظر الأمال للقالى ٢٧٤ ص ٢ وها مامن الصفحة المذكورة .

(٢) هي المقطوعة السادسة من ديوان الحماسة لأبي تمام — ص ١٥ — تحقيق عبد السلام هارون الشوح المرزوقي .

في أن فيها جانباً عقلياً حرص الشاعر على أن يبرره ، ولذلك حين تقدر أن الشاعر حقاً كان في مخنة ، هي السجن ، وحين تقدر أيضاً أن مسألة الطيف وز يارته بل والأحلام كلها ، ظلت مختلطة في العصور القديمة بشبهات من حقيقة خارجية تحمل الرؤيا والطيف وما في معناها عملاً إرادياً من شخص أو قوة أوروبية أجنبية منفصلة عن النائم والحاالم ، تعمل على الاتصال به لأغراض تتوخاها وتقصدها ، أقول إذا قدرنا ذلك ، أحسينا أن وراء الأبيات شبهة من حقيقة عند هذا الشاعر الإسلامي جعلت تعجبه يصدر عن جانب وجداً منهم اختلط بعمل عقلي ، وقد مضى الشاعر في موضوعه فقال بعد البيتين متعدلاً عن هذا الطيف وكأنه تجسد شخصاً :

أنتنا خيت نم قامت فودّعت  
فلا تخسي أني تخشت بعدكم  
ولا أن نفسي يزدهيها وعیدهم<sup>(١)</sup>  
ولكن عرتنى من هواك صباة  
على أن المفارقة التي اعتمدت على العقل أصلاً ، والتي تلاشت باللفظ  
واستندت إليه قدية أيضاً ، وقد وردت عاذج لها في كتب البلاطين ، وإن لم تتوضع  
تحت هذا العنوان ، وإنما دخلت في أبواب أخرى من أبواب البدع . من ذلك  
ما أورده عبد الله بن المعتر في كتاب البدع تحت باب « رد أعيجاز الكلام على  
ما تقدمها من قول الشاعر<sup>(٢)</sup> .

عَمِيدُ بْنُ سَلَيْمٍ أَقْصَدَهُ سَهَامُ الْمَوْتِ وَهِيَ لِهِ سَهَامٌ

(١) رواية المرزوقي . وعيديمك . واعتمدنا الرواية الأخرى التي أشار إليها التبريزى وابن جنى ( انظر هامش المرزوقي من ٥٥ )

(٢) ص ٩٣ — وذكر المحقق أنه ينبع إلى الأشجاعي السالمي

وكذلك أورد قدامة في نقد الشعر :

ترأه إذا ما بصر الضيف كله يكلمه من حبه وهو أعمج<sup>(١)</sup>  
وقد جعل قدامة هذا البيت تحت ما جعل عنوانه « ومن عيوب المعانى  
الاستحالة والتناقض » .

وأورد السكاكى هذين البيتين ، وبهما ندخل حقاً في فن ابن سناء .  
الملك ، وهما :

قامت تطلنى من الشمس نفس أعزّ على من نفسي  
قامت تطلنى ومن عجب شمس تطلنى من الشمس<sup>(٢)</sup>  
ومن هذا النوع ما جاء للشاعر الأندلسي المعتمد بن عباد ملك إشبيلية :  
روعها البرق وفي كفها برق من القهوة لماع  
عجبت منها وهي شمس الصحرى من مثل ما تحمل ترتاع  
فهذه الأمثلة كلها مما يغلب عليها التفكير العقلى ، وما يقصد بها إلى نوع  
من القضايا المطافية تشهد للشاعر بالبراعة ، ولا محل فيها لصدق عاطفى ، أو لاتجاه  
عند الشاعر لهذا الصدق .

ونستعرض بعض مفارقات ابن سناء الملك لنرى من ورائها الحركة الذهنية .  
التي مكنته من إقامة هذه المفارقات . قال<sup>(٣)</sup> :

وطائر حسن طار قلبي بمحسنه فیاعجا من طائر وکر طائر  
وجه التعجب الذى دار حوله البيت هو أن الطيران إنما هو للطائر ،

(١) هو ابن هرمة — نقد الشعر ص ١٢٣

(٢) من ١٥٧ وجعلها في الحديث عن الاستمارة — وهي لابن العميد — معاهد التصحيح  
ج ١ ص ١٢٣ .

(٣) الديوان ص ٣٦٢ .

أما الوكر فابت لا يطير فيها تراه العيون وفيما هو في الطبيعة ؛ والمقدمات التي يمتصها ينعكس هذا المنطق هي أن القلب مقر للحبيب ، والحبib طائر حسن فالقلب وكروه ، وهذا القلب مفزع طائر من الذعر والله ، فكان من ذلك كلّه طيران وكر الطائر ، وهو العجب .

وقد جعل من الطيف في بيت آخر موضوع مفارقة . وقد رأينا موقف الشاعر القديم من هذا الطيف ، أما ابن سناء الملك ففارقه هي :

نمتَ وطيفاً زرتني فاعجبوا لنائمِ يسعي إلى ساهر<sup>(١)</sup>  
وكان حقه أن يقول «يسعى إلى نائم» لأن الطيف لا يزور إلا النائم ،  
وإذن فلا بد من تأويل في لفظ ساهر حتى يستقيم المراد كما استقامت القافية ،  
ولعل البيتين اللذين جعلهما تمهيداً له يساعدان على تكاليف هذا التأويل ، وما

ما زرتني ضيقاً وكم زرتني طيفاً فأهلًا بك من زائر  
ولا على عيني راقبته متنيقطاً لكن على خاطري

ويقول الشاعر في موضوع آخر متحدثاً عن هه الكبير الضخم الذي استقر في قلبه الصغير الحجم ، مقايضاً من ذلك مفارقة :

انظر إلى قلبي مع هه تجد حصاة حلّ فيها حَلَّ<sup>(٢)</sup>

وكأنما اعتد الشاعر بهذا المعنى إن قداداً جعله يظهر في قصيدة أخرى حيث قال<sup>(٣)</sup> .

وفي حصاة القلب طود الموى فاعجب لطود كامن في حصاه

(١) الديوان ص ٢٩٥ .

(٢) الديوان ص ٦١٩ .

(٣) الديوان ص ٨٢٦ .

ومن السهل علينا معرفة مصدر هذه المفارقة ، ذلك لأن «حصة القلب»<sup>(١)</sup>  
تركيب لغوى معروف نهت عليه كتب اللغة ، وقد يذكر لفظ «حصة»<sup>(٢)</sup>  
وحده للدلالة على الوعي والإدراك<sup>(٣)</sup> .

وليكثير ما يعين الشاعر على الإتيان بهذه المفارقات هو جرسه على فن آخر  
من فنون المدح هو المطابقة والمقابلة ، وعن هذا الأصل تجيء المفارقات وإن لم  
يذر كثراً فعلى التعبير . وذلك كقوله<sup>(٤)</sup> :

لم تزل صائم عن الإنم تقوى فجمعت الصيام والإفطار

وقوله<sup>(٥)</sup> :

حملوا الراح في الميلتهم لكن هم سجلة منها ونجن سكاكى  
غالقاً باباً بين الصيام والإفطار ، وبين الصحابة والسكارى ، ربما هي التي  
هيأت لهذه المفارقات ، في أول الأمر ، ولكن المفارقة عند الشاعر لهم من  
القابلة ، لأن أمر هذه الأخيرة سهل ، وقدرة الشفاعة عليهما قوية وإكثارهم منها  
تشهد به دواينهم ، وخاصة ديوان أبي تمام ومن تبعه<sup>(٦)</sup> . وذلك تسلق الشاعر  
الصيام إلى مغنى السكت عن الإنم في الشطر الأول ، وأبقاء بعض الصيام الشرعي  
في الشطر الثاني ، وكذلك جعل الراح استعارة للزريق في الشطر الأول وجعل  
السكر معمورياً في الشطر الثاني . فهذا النوع من المفارقة تشتهر في تحميقه عند  
الشاعر أنواع مختلفة من فنون البديع ، فسيلتزم مئته جهداً وحيلاً . وذلك  
يجعله حين يبلغه فتحوراً

— وقد يخشى ابن سباء الملك ثمافته كلها من إنما وفدها . ويدبر في رئيسه مقاييس

(١) وفلان ذوحصة وقر وماله حصة أى رزانه (أساس البلاغة) .

(٢) الديوان ص ٢٩٤ .

(٣) الديوان ص ٢٩٠ .

الشعراء القدماء حتى يجيء بمثل هذين البيتين ، ليعجب الناس من ناسك يشرب الدماء وهي<sup>(١)</sup> :

له نصل لا ينفعني فرض حجه      وبالضرب لبي وهو بالسل أحرما  
تنسك بالإسلام لكن رأيه      يحمل له بالشرع أن يشرب الدماء  
فالمفارقة في هذا البيت بدأت في ذهن الشاعر على صورة «لغز» فقهى  
مهد له بهذه المقدمات التي تستند على كل شبهة لفظية لتحقيق له المفارقة  
المطلوبة .

المعنى الجديد :

إذا كنا قد وقينا عند حسن التعليل وعند المفارقة باعتبارها أعلى مراحل التفكير العقلى في شعر ابن سناء الملك ، لأنهما من ناحية الشكل أو الصياغة يعرضان قضية عقلية منطقية ، فإن ذلك لا يعفينا حين نريد الاستدلال على غلبة التفكير العقلى على الفيض العاطفى عند الشاعر ، وحين نريد متابعة جهوده الذهنى ومعرفة فنه في التعبير معرفة واضحة ، من التعرض لفكرة المعنى في شعره وكيف يتتصيده ، وما هي الوسائل التي يستعين بها للوصول إلى المعنى الجديد الذى يعتبر الوصول إليه غاية التفوق وذروة الشاعرية . كما ينبئ أيضاً أن نوضح موقفنا من فكرة المعنى كما فهمها البلاغيون القدماء حين جعلوها قسيمة الفظ أو الصياغة ، وفرقوا بين شعر جاد لفظاً وآخر جاد معنى .

عرفنا أن ابن سناء الملك كان يتمثل في ذاكرته معانى الشعراء القدماء حين يشرع في نظم قصائده ، ولم يكن له بد من هذا التذكرة ، لأنه يعرض لنفس الموضوعات التي عرض لها أولئك الشعراء ، فهو حين يمدح مثلاً ، وأكثر شعره

---

(١) المديوان من ٦٥٥ .

في المدحِّع ، يجد أنَّ القدماء قد عبروا عن الصفات التي يريد التعبير عنها ، فوصفوها مدوِّحِيَّهم بالفضائل التي لا بد لها أن يصفُهم بها من المقل والشجاعة والعدل والعلمة<sup>(١)</sup> . فـتُكَيِّفُ يستطِيعُ أن يأتي بالجديد في ميدان كهذا تعاقب عليه الشعراً قبله جيلاً بعد جيلاً ؟

لقد أحسَّ الشعراً المتأخرون صعوبة الموقف ، وعبر عن هذا الخرج ، بل عن هذه الحنة ، شاعر عاش قبل ابن سناء الملك [؟] يقرب من ثلاثة قرون هو أبو الحسن محمد بن طباطبأ في كتابه «عيار الشعر»<sup>(٢)</sup> حيث قال :

« والحننة على شعراً زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنَّهم قد سبقو إلى كل معنى بدِّيع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة ، فإنَّ أتوا بما يقصر عن معنوي أولئك ولا يربُّ علية لم يتلق بالقبول ، وكان كالطرح الممْلوِل » فإذا كان هذا الكلام قد قيل في آخر القرن الثالث فاذا يقول الشاعر الذي عاش في آخر القرن السادس ؟ على أن ابن طباطبأ قد وضَّح لنا بعد ذلك أنَّ ميزان النقد قد تغير بين حكمه على شعراً الجاهليَّة وصدر الإسلام وحكمه على شعراً عصره ، وهذا التطور جدير بنا أن نتأمله لنعرف المرحلة الوسطى التي تلتَّها مرحلة أخيرة على يدي شعراً القرن السادس ، وعلى يدي ابن سناء الملك منهم خاصة . قال ابن طباطبأ مستدركاً على النص السابق « ومع هذا فإنَّ من كان قبلنا في الجاهليَّة الجهلاء وفي صدر الإسلام من الشعراً ، كانوا وُسُوسون أشعارهم في المعانِي التي رَكَبُوها على القصد للصدق فيها ، مدحِّجاً وبجاء وانتخاراً ووصفاً وترغيباً وترهيباً ، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر ، من الإعراض في الوصفة

(١) عرض قدامة لهذه المصال الأربعم في (نعت المدحِّع) من كتابه (نعت الشعر) باعتبار أنها الفضائل الإنسانية التي يمتاز بها الإنسان عن سائر الحيوان - ٣٨ وما بعدها .

(٢) تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام - القاهرة سنة ١٩٥٦ . من ٨ - ٨ ابن سناء الملك )

والإفراط في التشبيه ، وكان مجرى ما يوردونه معه مجرى القصص الملوى والمخاطبات بالصدق » فيحابون بما ينابون أو ينابون بما يحابون ، والشفراء في عصرنا إنما يحبون على ما يشحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ، وبدىع ما يغرسونه من معانיהם ، وبلغ ما ينطمونه من ألفاظهم ، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم وأنيق ما ينسجونه من وشي قولهم ، دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء وسائر الفنون التي يصررون القول فيها » .

وكلام ابن طباطبا واضح في أن هيزان النقد بين القدماء وبين معاصريه قد تحول ، وصار يحتكم إلى أصل جديد مختلف عن أصل قديم ، وأن مجده معاصر به ينبغي أن لا يتبعه إلى ما تتجه إليه القدماء من « الحقائق » وقد « الصدق » ، بل مهمتهم هي التماس اللطيف والبدىع والغريب في المعنى ، والبلوغ النادر لأنيق من الفظ والصياغة .

واراد ابن طباطبا في كتابه ، زيادة عن تقرير هذه الحقيقة ، أن يساعد شعراء عصرهم وأن يعينهم على أداء المهنة الثقيلة ، وعلى الخروج من الحنة التي فرضها عليهم تأخذ الزمن ، فجمع لهم في كتابه نماذج من أحسن الشعر في مختلف المواضيع وطلب من الشاعر المعاصر له أن « يديم النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلخص معانיהם بفهمه وترسخ أصولها بقلبه ، وتصير موارد لطبعه ، ويذوب لسانه بالفاظها . فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبية مقرعة من جميع الأصناف التي تخربها العادن ؛ وكما قد اغترف من واد مذته سيل جارية من سماءب مختلفة ، وكطيب تركب من إخلال من الطيب كثيرة فيستغرب عياله ويفوض مستتبطة <sup>(١)</sup> » .

(١) عياد الشعر من ١٠ ،

فابن طباطبا بهذا الكلام وبذكـر هذه التشبيهات والأمثلة يجد أن المخرج أمام الشاعر المعاصر هو المزج والخلط بين معانى الـقدماء ، بحيث يخرج منه شيء جديـد يستغرب عيـاته ويفـصل مـستـبـطـه . وإنـ فـادـةـ الشـاعـرـ المـعاـصـرـ هـيـ نفسـ المـادـةـ الـقـدـيـمةـ ولـكـنـ الجـدـيدـ هـوـ فيـ «ـ الـوـصـفـةـ »ـ أوـ فيـ «ـ التـالـيـفـةـ »ـ الـتـيـ شـبـهـهاـ بـالـطـيـبـ منـ الـأـخـلـاطـ الـمـخـلـطـةـ أـوـ السـبـيـكـةـ منـ الـمـاـدـنـ الـمـتـعـدـدـةـ . وـوـضـحـ ابنـ طـبـاطـبـاـ نـصـيـحـتـهـ بـمـثـلـ ضـرـ بـهـ مـخـالـلـ بـنـ عـبـدـ اللهـ الـقـسـرـىـ حـينـ قـالـ :ـ «ـ حـفـظـنـىـ أـبـىـ أـلـفـ خـطـبـةـ .ـ ثـمـ قـالـ لـىـ :ـ تـنـاسـهـاـ ،ـ فـتـنـاسـيـتـهـاـ ،ـ فـلـ أـرـدـ بـعـدـ ذـلـكـ شـيـئـاـ مـنـ الـكـلـامـ إـلـاـ سـهـلـ عـلـىـ »ـ ..

وـنـخـنـ نـعـقـدـ أـنـ مـاـشـرـعـهـ ابنـ طـبـاطـبـاـ هـنـاـ ظـلـ مـلـتـزـمـاـ مـقـتـدـىـ بـهـ عـنـ شـعـراءـ الـقـرـنـ السـادـسـ الـهـجـرـيـ وـعـنـ ابنـ سـنـاءـ الـمـلـكـ ،ـ بـلـ ظـلـ مـلـتـزـمـاـ بـعـدـ ذـلـكـ (١)ـ .ـ إـنـاـ حـرـصـ ابنـ طـبـاطـبـاـ عـلـىـ أـنـ يـقـومـ الشـاعـرـ المـعاـصـرـ بـعـلـمـيـةـ الـمـزـجـ فـيـ الـمـادـةـ الـقـدـيـمةـ ،ـ لـأـنـهـ أـرـادـ يـنـفـيـ عـنـ الشـاعـرـ وـصـمـةـ السـرـقةـ ،ـ فـهـوـ قـدـ حـذـرـ مـنـ ذـلـكـ قـبـيلـ هـذـاـ النـصـ الـأـخـيـرـ قـائـلاـ «ـ وـلـاـ يـغـيـرـ عـلـىـ معـانـيـ الشـعـرـاءـ قـيـونـعـهـاـ شـعـرهـ ،ـ وـيـخـرـجـهـاـ فـيـ أـوـزـانـ مـخـالـفـةـ لـأـوـزـانـ الـأـشـعـارـ الـتـيـ يـتـنـاـوـلـ مـنـهـاـ مـاـيـتـنـاـوـلـ ،ـ وـيـتـوـهـ أـنـ تـغـيـرـهـ الـأـلـفـاظـ وـالـأـوـزـانـ مـاـ يـسـتـرـ سـرـقـتـهـ أـوـ يـوـجـبـ لـهـ الـفـضـيـلـةـ .ـ بـلـ يـدـيمـ النـظـرـ فـيـ الـأـشـعـارـ ...ـ الـخـ »ـ ..

وـهـنـاـ يـنـفـقـ ابنـ سـنـاءـ الـمـلـكـ مـعـ وـصـيـةـ ابنـ طـبـاطـبـاـ ،ـ وـقـدـ رـأـيـناـ كـيـفـ اـشـتـدـ إـنـسـكـارـهـ عـلـىـ ابنـ رـشـيقـ وـسـلـبـ مـنـهـ فـضـيـلـةـ الشـعـرـ لـأـنـهـ سـرـقـ مـعـانـيـهـ عـنـ ابنـ المـعـزـ وـالـمـنـبـيـ .ـ

\* \* \*

(١) انظر ابن خلدون في المقدمة تحت عنوان « فصل في صناعة الشعر ووجه نعمه » من ٥٦٥ .

وإنه لمن الحق على الدارس لهذا الشعر في العصر الحاضر أن يقوم بعملية التحليل الكيمايى هذه ، ليكشف عن العناصر المعدنية التى تألفت منها السبيكة أو الأعشاب والمواد التى تألفت منها عجينة ذلك الطيب ، ولا ينبعى أن يضيق الدارس بهذه العملية الشاقة ما دامت المسادة التى يجرى عليها دراسته قد ألفت على هذا النط . ولقد سلك نقادنا القدماء هذا السبيل ، وكانوا محقين فى سلوكه . فتمقوبا الشعرا يرصدون سرقاتهم ، ويسجلون ابتكاراتهم ، ويكشفون عن المصادر المختلفة التى أتوا بمعانיהם منها . وكتب النقد القديم مئاتاً بهذا النوع من الدراسة ، بل وكتب التاريخ الأدبي الذى ترجم للشعراء وتسوق مختارات من شعرهم لم تخال من هذه الإشارات ، وكذلك كتب المختارات الأدبية اتجهت إلى جمع الموضوع الواحد من موضوعات الشعر وجزئيات المعنى فى كتب مفردات أولى فصول من كتب<sup>(١)</sup> . أما التباس حياة الشاعر من شعره أو تعبير الشاعر عن عصره فقل أن يستقيم منهجاً مع هؤلاء الشعراء المتأخرين ، بل ومع كثير من المقدمين . وإنماهى اتجاهات حديثة جاءت عن الغرب الحديث تلائم شعر شعراًه ولكنها لا تلائم شعر شعراًنا القدماء ، لما عرضناه ونعرضه من فهمهم لمهمة الشاعر ورسالته في الحياة وصلة شعره بنفسه . ومن حق الباحث الحديث أن يضيق بالدراسة إذا اخندت هذا المنهج ، بل وأن يتسامل عن قيمة ما يبذله من محمود في هذا السبيل ؛ ولكن من حق هذا الشاعر القديم أيضاً أن يشكو من دراسة تتحذ له أصولاً ومبادىء لم تخطر بباله ، ولم يجعلها هدفه حين كان ينظم شعره . والمسألة أولاً وأخراً هي الشعر نفسه مادة الدراسة ، وما يتتفق مع هذه

(١) لا يتسع المجال لاصحاء هذا كله . فالتشبيهات لأبن أبي عون ، وكتاب الشهاب في الشيب والشباب للشريف المرتضى . وحاجة الكميّت في المخربات للتوجى ، وانصواتي لأبن هلال ، وسرقات أبي بواس ليوط بن المزرع ، والإبانة عن سرقات النبي للعميدى والخطى والصاحب بن عياد وغيرها وغيرها مما هو بين أيدي الباحثين ، تدل على هذا الاتجاه .

المادة من أساليب البحث وطراوئه في حدود فهم الشاعر لعمله وتصوره المثلث الأعلى للإجادة في فنه ، فإذا شاء من شاء أن يسقط هذا الشعر كله أو بعضه من مفهوم الشعر ، ويخرجه من مجال الفن ، لأنه يرجع في تعريف الفن إلى أصول جديدة فله ما يريد ، ولكن من أراد الدراسة فهذا سبيلها .

\* \* \*

ونعود إلى ابن سناء الملك ، فنقول إن شعراء القرن السادس ، وإن اتبعوا ما أشار إليه ابن طباطبا من عملية مزج المواد القديمة في الشعر ، إلا أنهم شعروا أن هذه العملية قد طال بها الزمن وأن شعراء القرن الرابع والخامس قد استندوا قواهم فيها وألقوها أقصى ما تتحمل موادها من تأليف ، على الرغم من أن هذا الجهد منهم قد وضع في حد ذاته مادة أو مواد جديدة بين أيديهم ، فأرادوا بالإضافة إلى هذا الاتجاه أن يبحثوا عن اتجاه آخر .

ولعل ابن الأثير ، وهو معاصر لابن سناء الملك قد عبر عن رأي شاعرنا في هذه القضية ، وأنه قد كشف لنا عن إحدى هذه الطراوئ في البحث عن المعنى الجديد . لقد تعرض في المثل الساُر لمسألة المعنى<sup>(١)</sup> ، ورأيه أن المعانى الخطاية التي يستخدمها الشعراء قد حضرت أصولها ، غير أن ذلك الحصر كلّي لا جزئي ، وحال أن تحصر جزئيات المعانى وما يتفرع عليها من التفريعات التي لا نهاية لها . فإذا عاد إلى تقسيم هذه المعانى قرر أن من أقسامها ضرب «يتدفعه مؤلف الكلام من غير أن يقتدى فيه بمن سبقة» أما كيف يصل الشاعر إلى هذا النوع المبدع فرأى ابن الأثير أنه ، أى الشاعر ربما «يعثر عليه عند الحوادث المتعددة ، وينتهي له عند الأمور الطارئة» ويمثل لذلك بأبيات أبي تمام في وصف المصلوب : حين

(١) المثل الساُر د ١ ص ١٣٠ وما بعدها .

جعله على متن ضامر من صنع التجار<sup>(١)</sup>. ثم يقول « وأما المعانى التى تستخرج من غير شاهد حال متصرورة ، فإنها أصعب منالاً مما يستخرج بشاهد الحال ، ولأنه ما كان لأبكارها سر لا يهم على مكانه إلا جنан الشهم ، ولا يفوز بمحاسنه إلا من دق فنه حتى جل عن دقة الفهم » ..

وما يدل على صعوبة هذا الأمر ما سجله ابن الأثير من أنه « قد قيل : إن أبي تمام أكثر الشعراء المتأخرین ابتداعاً للمعاني ، وقد عدت معانیه المبتداة فوجدت ما يزيد على عشرين معنى ، وأهل هذه الصناعة يكبرون ذلك ، وما هذا من مثل أبي تمام بكبير<sup>(٢)</sup> ». وهو قول يدل على طول التفتیش والصبر على المراجعة والتقصی ، مما يشير إلى أن أعين الشعراء والبلغيين قد سلطت على هذه القضية تسلیطاً ، وعلى أن معانی الشعراء قد رصدت رصداً وسجلت تسجيلاً . ويفى ابن الأثير في سوق أمته من شعر أبي تمام وابن الرومی والمتبني ما عدته من معانیهم المبتكرة ، ويصل إلى شعراء بعدهم زمناً .

وأما له دلالة من قول ابن الأثير في هذا الصدد قوله « و بعد فسأقول لك في هذا الموضوع قوله لم يقله أحد غيري ، وهو أن المعانى المبتداة شبيهة بمسائل الحساب المجهول من الجبر والمقابلة . فكما أنك إذا وردت عليك مسألة من المجهولات تأخذها وتقلبها ظهرأً لبعن ، وتنظر إلى أوائلها وأواخرها ، وتعتبر أطرافها وأوساطها ، وعند ذلك تخرج بك الفكرة إلى معلوم . فكذلك إذا ورد عليك معنى من المعانى ينبغي لك أن تنظر فيه كنظرك في المجهولات الحسابية<sup>(٣)</sup> ... » .

(١) مما يبيان في مصطلين وتقسيماً - من ٢١٢ .

بكروا وأسروا في متون ضوارى قيدت لهم من هرب طلاق التجار لا يرثون ومن رأى خالهم أبداً على سفر من الأسفار

(٢) المثل السائر - ١ من ٣٣٢ .

(٣) المثل السائر - ١ من ٣٣٣ .

ثم يشير المؤلف إلى طريق سلكه فأدى به إلى هذه المعانى المبتدةعة . قال :

« وسألته في هذا الموضع على طريق يسلك إلى شيء من المعانى المختربة ، وهو ما استخرج بيته واقتصرت باستخراجه دون غيري ، فإن المعانى المختربة لم يتكلم فيها أحد بالإشارة إلى طريق يسلك فيها ، لأن ذلك مما لا يمكن ، ومن هنا أخبرت علماء البيان عنه ، ولم يتكلموا فيه كما تكلموا في غيره ، وكيف تقييد المعانى المختربة بقيد ، أو يفتح إليها طريق تسلك ، وهن تأى من فيض إلهي بغية تعلم ؟ ولهذا اختص بها بعض الناشرين والناظمين دون بعض . والذى يختص بها يكون فدأً واحداً يوجد في الزمن المتطاول . ولما مارست أنا هذا الفن – أعني فن الكتابة – وقلبته ظهرًا البطن ، وفتشت عن دفائه وخبياه ، وأكثرت من تحصيل مواده والأسباب الموصولة إلى نهاية منه ، ستحلى في شيء من المعانى المختربة طريق سلكته ، وهو يستخرج من كتاب الله تعالى ، وأحاديث نبيه صلوات الله عليه وسلم . وقد تقدم لي منه أمثلة في هذا الكتاب . وذلك أنه ترد الآية من كتاب الله ، أو الحديث النبوى ، والمراد بهما ، عنى من المعانى ، فأخذ أنا ذلك وأقله إلى معنى آخر ، فيصير مخترباً . وساوره هنا منه نبذة يسيرة يعلم منها كيف فعلت حتى يسلك إليها في الطريق الذى سلكته . فمن ذلك قصة أصحاب الكهف والرقيم . فإني أخذت ذلك ونقلته إلى الإحسان والشكر . ألا ترى أن الإحسان يستعار له كهف وكئف وظل وأشباه ذلك . والشكر كلمات تقال في التنشية بذكر الحسن وإحسانه . والرقيم هو الكتاب المكتوب . فهو والشكر مماثلان . والذى أتيت به قد أورده ، وهو فصل من كتاب إلى بعض المنعمين :

الخادم يشكر إحسان المولى الذى ظل عنده، قيمًا ، وغدا بمطالبه زعيماً ، وأصبح بتوالية إليه مزراً، كما أصبح له غريباً . ولما تمثل في الائتمال عليه كهفَّاً

ويعقب ابن الأثير مسجلًا لنفسه هذا الاختراع بقوله « فانظر كيف فهمت  
نقيه في هذا الموضع لتعلم أنى قد فتحت لك طريقاً تسلكه . » ثم يضرب مثلاً  
ثانياً بما صنع مع حديث قتل بدر كأبي جهل وعتبة وشيبة حين ناداه النبي على  
القليل بأسمائهم . فنقل المؤلف ذلك المعنى إلى القلم فقال عنه « ... ويقف على  
جانب القليب إلا أنه لا ينادي من المعانى أبا جهله » وفسر ذلك بقوله « فالدواة  
قليل ، والعلم يقف عليه ، والمعانى التى ينشئها من باب العلم لا من باب الجهل .  
يختتم هذه الكلمات التى ذكرتها فإنها لطيفة جداً . وهى مختبرعة لـ » .

وهذا الذى أطرب ابن الأثير فى ذكره ، ونسب إلى نفسه الأولوية فى  
عرضه ، هو الذى ذكره البلاغيون باسم « التورىة » ، والمثلان للذان جاء بهما  
المؤلف هما من هذا النوع من البديع . وقد شارك ابن سناء الملك فيه ، وكانت  
التورىة إحدى وسائله إلى الابتكار فى حدود فهمه له .

وقد ذكر ابن حجة الحموى أن التورىة من أعلى فنون الأدب وأعلاها رتبة  
كما ذكر أن هذا النوع من البديع « ما تنبه لمحاسنه إلا من تأخر من حذاق  
الشعراء وأعيان الكتاب » وقد ذكر أمثلة من التورىة عند أبي العلاء المرى  
وعند المنبى ، ثم شفع ذلك بقوله « ولم يزل ابن سناء الملك يتلاعب فى التورىة  
ياختراعاته ويسكتها عامر أبياته إلى أن ظهر بعده السراج <sup>(١)</sup> »

ومع ذلك فابن سناء الملك لم يكن من التورىة فى ديوانه ، ولم يتلزم طريق  
ابن الأثير فى استيعابها من القرآن والحديث . وإنما كان حرصه على الإثبات  
بالمفارقة ، التى ذكرناها ، يقوده أحياناً إلى اللفظ ذى المعينين ، فيستعمل

(١) خزانة الأدب - ص ٢٩٥ ، من ٣٠٠ - على أن لفظ التورىة ورد عند ابن رشيق  
المعددة ج ١ من ٢٨٠ - وفي بديع القرآن لابن أبي الإصبع المصرى ، واستشهد عليه بآيات من  
القرآن وذكر أنه يسمى التوجيه . وذكر ابن حجة أنها تسمى أيضاً الإيهام والتوجيه والتجريح  
وقد تعرض للمسألة الدكتور شوقى ضيف فى « العن ومحا به فى الشعر العربى » ص ٤٨٢  
وما بعدها ، عند حديثه عن القاضى الفاضل ودعوى اختراعه التورىة .

أحدهما مع قيام المعنى الثاني . ومثله من ديوانه لفظ « الزوال » في البيت الثاني من البيتين<sup>(١)</sup> :

وليلة وصل خلتها ليلاً القدر  
تنعم فيها القلب بالشمس لا البدر  
ومما زلت حتى فرق الصبح يبتنا  
فكان زوال الشمس بالصبح لا الظهر

وطريقة ابن سناء الملك ، فيما يبدو ، هي أن يطيل الوقوف عند الألفاظ المشتركة المعاني ، على نية استغلال هذا الاشتراك ، فتجسيده التورىة في نطاق ما شف به من أساليب التعبير المعنوية ، من حسن تعليل أو مفارقة أو مقابلة . فلفظ « سائل » تجسيء من « سال » ومن « سأل » والفعل سال يقابل جد ، وسائل يقابل أخبار أو أجاب . فإذا كان الشاعر يفكك في الغزل بغلام ، ويدرك العذار ، فيينفذ بمسألة الحساب المجهول من الجبر والمقابلة ، على حد تعبير ابن الأثير ، يلهمه الله هذا البيت :

قالوا عذرالك مخبر عن لوعتي فأجبتهم هيرات بل هو سائل<sup>(٢)</sup>

على أن ما ذكره ابن الأثير من استغلال النصوص القدية ، والمشهورة منها بنوع خاص ، ونحو لها إلى موضوعات أخرى ، سواء أتى ذلك بالتورىة أو لم يأت بها ، هو منهج ابن سناء الملك في كثير جداً من قصائده . وقد ذكرنا من قبل استغلاله لمصطلحات الفقهاء والنحاة في حديثنا عن أثر الحياة المدرسية في شعره ، كما ذكرنا أمثلة لتأثيره في معانيه بأشعار من سبقه من الشعراء . ولكننا نقف هنا عند استغلاله صيغ تلك الأشعار أو الإشارة إليها في أداء ما اقترنه على الكتاب ابن الأثير .

(١) الديوان ص ٤٠٩

(٢) الديوان ص ٦٤٧

إن أبيات الأعشى في مدح المخلق معروفة ، وقد جاء فيها<sup>(١)</sup> :

لعمري لقد لاحت عيون كثيرة إلى ضوء نار باليفاع تحرق  
تشبّه ملقورين يصطلياً بها وبات على النار الندى والمخلق  
لقد صنع ابن سناء الملك في هذين البيتين ما شرحه ابن الأثير . أخذ المفهوم  
من قوله إلى خد الحبيب ، فهو جر بجامع المخة ، وفوق هذا الجر دار شهر الصدغ  
كالحلقة ، وكذلك دارت أو تحملت عليهما معاً أشواق الشاعر ، فكان من  
هذا كله بيتاً ابن سناء الملك<sup>(٢)</sup> :

تحلق شهر الصدغ من فوق خده قابيل قلبي نحوه يتخلق  
فلولا نداء أحرق الصدغ جره فبات على النار الندى والمخلق  
وأدخل الشاعر خلال ذلك تعليمه البلاغي تفسيراً لعدم احتراق الشعر من  
جر الخد .

ولسكتنا ونحن بقصد الحديث عن التورية وإنحاذها طريقاً إلى المعنى ، نحمد الله أنه  
كذلك قد استخدم الجناس لهذه الغاية ، ومعرفة أن الجناس مما وضمه البلاغيون  
في المحسنات اللفظية كالسجع ، وكأنه قل أن تقف مهمته عند حدود الزينة اللفظية  
وحدها ، وإنما يتتجاوزها دائماً إلى إثارة معنى في ذهن الشاعر بعد إذ يطول وقوفه  
عند اللفظ ، حين أراد ابن سناء الملك الجناسة في لفظ «التفتر» بمعنى الفم وجد  
أمامه «التفتر» بمعنى الموقع على حدود المملكة حيث زبات الجنود ، فكان من  
ذلك بيته<sup>(٣)</sup> :

وثغرك كالفتر من دونه عدى تستقي وظبي تنتصري

(١) الأغاني - دار الكتب - ج ٩ من ١١٤

(٢) الديوان من ٥١٤

(٣) الديوان من ٤٥٨ .

وما خالف هذا المعنى من التراث القديم هو ما يزدده الشعراء من أن دون الوصول إلى الحقيقة رماح أهلها وسيفهم .

فالتورية والجنسان التام يكادان يصدران عن دائرة واحدة ، هو اللفظ الذي له أكثر من معنى واحد ، ولكن في التورية يستخدم اللفظ مرة واحدة مشاراً به إلى المعنين مما ، وفي التجنيس التام يذكر اللفظ مرتين بمعنىيه المختلفين ، أما غير التام من الجنس ، وهو كثير أيضاً عند ابن سناه الملك ، فسبيله غير هذا السبيل .

#### المقابلات الفعلية :

رأينا من قبل كيف أتجه ابن سناه الملك إلى حسن التعليل وإلى المفارقة ، وأشارنا إلى استخدامه الجنس والتورية في سبيل الوصول إلى المعنى ، واستناده إلى التراث القديم ، وزروعه إلى اختراع المعنى الجديد ، أو التوليد في المعنى القديم<sup>(١)</sup> .

ومع ذلك فإن هذه الأساليب ، وأن كثر دورها في شعره ، فهي تعتبر في ذلك الشعر القمة والذروة ، أما الأساس الذهني الذي يعتمد عليه مجموع شعره ، والذي تتفرع منه معانٍ كثيرة تقريرياً فهو ما يسمى بالمقابلة أو الطباقي أو التضاد أو الموازنة ، فإنه قل أن يفسّر في لفظ إلا فكر في مقابلته ، وقل أن يقف ذهنه عند معنى إلا وذهب إلى تقييده ، ويكاد ديوان شعره كله أن يكون معرضًا لهذا الاتجاه .

(١) فرق ابن رشيق بين الاختراع والتوليد في المعنى - المددة ج ١ ص ٢٣٣ - فالختراع من الشعر عنده هو ما لم يسبق إليه قائله ، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه . وسوق أمثلة كلها من الشعر الجاهلي ، وإن اعترض أن شعراء العصر يخترون ، ولكن ذلك قليل . أما التوليد فهو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة .

وربما قيل أن مبدأ المقابلة أو التضاد هذا ، مبدأ عام يشمل الناس جميعاً ،  
وأن حياة الإنسان في الكون الكبير والمجتمع الصغير حركة دائمة بين طرفين  
حياة وموت ، ونور وظلمه ، وخير وشر ، وحب وكراهيته ، إلى آخر ذلك ، بحيث  
لا يمكن أن يتخذ من هذا المبدأ سمة مميزة لذهن ابن سناء الملك ، وتفسيراً  
لنفسه وتوضيحاً لسلوكه في الإتيان بمعانيه في شعره ، فضلاً عن أن يؤخذ على الإكثار  
منه . كما يمكن أن يقال أيضاً إن هذا المبدأ وجد عند الشعراء جميعاً ، وأكمل  
عند أبي تمام وغيره من شعراء العصر العباسي قبل ابن سناء الملك بقرون ، وأن  
معاصري ابن سناء الملك سلكوا السبيل نفسه .

والأمر هنا يحتاج إلى شيء من توضيح ، إذ يحسن أن نفرق في هذا المجال  
بين أمرين ، هما الوثبة العاطفية والحركة العقلية كمصدر من مصادر المقابلة والتضاد  
في الفن عامة وفي الشعر خاصة . فالانتقال العاطفي بين المعانٍ والصور لا يخضع  
لنقطة مرسومة ولا تسسيطر عليه القواعد المنطقية الدقيقة المنظمة . ولكنه يخضع  
لذلك في الحركة العقلية ، حيث يبدأ الذهن باستعراض الشيء وضده فيصبح أمام  
قطبيين متقابلين ، ويأخذ في وصل الخيوط ما بينهما منتقلًا من جانب إلى آخر ،  
الانتقال منتظماً متساوياً المسافات حتى يستنفد جهده . فيقييم قطبيين آخرين لموضوع  
آخر ، وهكذا إلى آخر القصيدة . وليس الأمر كذلك في الانتقال العاطفي ، إنه  
أشبه ما يكون في وصلة بين المعانٍ بالأحلام في ونباتها المفاجئة ولختامها التي تخفي  
في أكثر الأحيان أسرار تتابعها ، وليس بشرط في وثبات العاطفة أن تتحرك  
بين قطبيين متقابلين ، بل هيأشبه بأن تسير في خط متعرج أو في دوائر متداخلة  
منها بأن تتجدد كل المربعات بالمستويات .

ولست أجد بدا من اصطناع هذا الأسلوب من الحديث عن هذا الجانب من  
فن ابن سناء الملك ، ومن استخدام أشكال الزخرفة في التأثيل لما أريد توضيحه

من الفرق بين الوثبات العاطفية والانتقالات العقلية بين المعانٍ . فإذا كان الشعراء قبل ابن سناه الملك قد سلكوا سلوك المقابلات والمطابقات وما سمي بـ «مراة النظر» فإننا نجد أن ابن سناه الملك التزم الدقة العقلية أكثر من أبي تمام ، وابتعد بها عن الأصل العاطفي الذي نجده أحياناً عند أبي تمام ولا نكاد نجده عند ابن سناه الملك .

فأبو تمام حين يرقب الإبل تبدأ رحاتها ممثلة الجسم رياته مكتنزة اللحم والشحوم ، ثم تأخذ في المزال لمشقة السفر ولقوسية الصحراء ، يلتفت ذهنه إلى المقابلة بين ذلك السنن السابق وبين هذا المزال الطارئ ، ثم يثبت ذهنه إلى أن الصحراء القاسية تأكل هذه الإبل أكلا ، وهنا تحيى المقابلة التي يصوغها أبو تمام وينتمقها ، ولسكنها مع هذا التنميق الوعي العقلى إلى حد ما ، تظل تحتفظ بالوثبة النفسية العاطفية التي جعلت من الفناني كائنا مفترساً فهذا قوله<sup>(١)</sup> :

على كل موارد الملاط تهدمت عريكته العلية وأنضمَّ حالبه  
رعته الغيافي بعد ما كان حقبة رعاها وماه الروض ينهل ساكبه  
فأضجى الفلا قد جد في برىٰ نحشه وكان زمانا قبل ذاك يلاعبه  
وقد تجھِّي المقابلة عند أبي تمام دقیقة ، مثل قوله مصوراً الرجل الذى  
لا يستقر في مكان ، والذى لا ينقطع عن الأسفار ، يريد نفسه ، وهو :

كأن به شوقاً إما كل جانب من الأرض أو ضفنا على كل جانب<sup>(٢)</sup>

(١) الديوان بشرح التبذيزى ح ١ ص ٢٢٩ ، وقد أثرا نا رواية (موار) بدلًا من (برواد).

(٢) الديوان شرح الترني ١ ص ٢١٠

الموضع ، فإن لديه أيضاً من التكلف العقلى فى اصطياد المقابلات ما يسلب كثيراً  
من شعرة الصدق العاطفى .

أما ابن سناء الملك فتكاد سيطرة عقله أن تكون تامة على كل ما عرضه  
في قصائده من معان نشأت عن حركة ذهنه المستمرة بين تعطى الضددين .

وعن هذه المقابلات الذهنية جاءت الموازنات التي لا تستند إلى حس عاطفى  
في كثير من موضوعات الشعر ، فالحبيب يشبه بالبدر ، ولكن البدر يدركه  
المحاق ، والبدر ينقص ويتضاد ، وفي وجه البدر كلف ، والبدر لا يظهر إلا  
في الليل ، والحبيب برىء من هذا كله . وكذلك الموازنة بين المدوخ والسماحب  
وبينه وبين البحر ، والموازنة بين القاضى الفاضل والنيل ، إلى كل هذه المسائل  
التي لا تحتاج في ذكرها إلى سياقة الشواهد والإثبات بالنصوص ، لأنها أوضح  
واهر من أن تمثل لها . ويميل ابن سناء الملك إلى الاحتجاج ، أى إلى ذكر  
الحججة المنطقية ، في سبيل تدعيم هذه المقابلات ميل واضح ، وربما حاول أن  
ينخرجه مخرج الحكمة العامة ، ففي القصيدة السابقة نفسها نجده يقول :

أموت غراما حين أحضر وصل من دويت وأحيى فرحة حين أرزق  
وإن الفتى يحيى بما قد يحيى فبلائه يحيى وهو بالماء يفرق  
ولكن أبيات الحكمة قليلة عند ابن سناء الملك ، فظلت مقارناه وموازناه تقف  
تند حدود المقارنة والموازنة وحدها دون أن يخفف من وقها ويلطفها بيت من  
الحكمة كما حدث شذوذًا عن القاعدة في هذه المقارنة ؟ وبهذا اختلف ابن سناء  
الملك عن المتنبى . فإن حكمة المتنبى أضافت إلى شعره قيمة إنسانية عوضت ما فيه من  
صفة عقلية ، ولم يتمهأ ذلك لشاعرنا .

## التشبيهات المركبة :

أشرنا من قبل إلى رأى ابن سناء الملك في شعر عبد الله بن المعز واعجابه به ، وطموحه إلى أن يبلغ في الفن مبلغاً . ولقد اعتبر القدماء عبد الله بن المعز إمام الشعراء في فن التشبيه ، على اختلاف صوره وأشكاله ، من تشبيه مفرد إلى تشبيه مركب أو تشبيه مثيلي<sup>(١)</sup> ، ومن تشبيه حسي إلى معنوي ، فلا عجب أن يتجه ابن سناء الملك بهمته إلى هذا الفن يستعرض فيه براعته ويثبت قدرته وينحاول ماشاءت له المحاولة التفنن فيه والتلطف في اقتناص الصور الغريبة والتشبيهات النادرة .

وفوق ذلك فالتشبيه في تراثنا العربي الشعري منذ العصر الجاهلي كان له مكان الصدارة ، حتى عده أبو العباس ثعلب في كتابه قواعد الشعر<sup>(٢)</sup> من أركان الشعر ، وأفرد له البلاغيون الفصول الطوال في كتبهم ، بحيث أصبح الحكم على تفوق شاعر من الشعراء فأيما على مبلغ ما وصل إليه من الابتكار في التشبيه . وقد اعتبر بعض الناقدين الحدثين أن الحضارة العربية إذا كانت قد خلت من فن التصوير ، فإن شعراء العربية جعلوا من الشعر العربي ، ومن التشبيه فيه بنوع خاص ، عوضاً أو بديلاً عن استخدام فرشاة المصور ، بما أقاموه في مقطوعاتهم وقصائدهم من صور وأشكال تصف المرئيات شكلاً ولواناً وحركة ، في حضارات أخرى .

ونحن مع تقديرنا لهذا كله ، ومع اعترافنا بأن التشبيه أصيل في النفس الإنسانية ، وأن الذهن من طبيعته أن يقرن الشبيه إلى الشبيه ، وأنه في هذه المقارنة

(١) مفتاح العلوم للسكاكى ص ١٤٨ حيث يقول « وأعلم أن التشبيه متى كان وجهه وصفاً غير حاتيفي ، وكان متزعاً من عدة أمور خس باسم المثيل » .

(٢) توفي أبو العباس أحد بن يحيى المعرف بثعلب سنة ٢٩١ . وقد طبع كتابة المذكور في ليدن سنة ١٨٩٠ بتحقيق المستشرق الإيطالي سكينا بربيل .

يجد متعة ولذة ، بل ويجد أحياناً في التشبيه نوعاً من اكتشاف الجمول ، وتوضيح الفامض ، وجمع أطراف المتشتت في وحدة يسهل التقاطها ومتناها . نقول إننا مع هذا كله نميل إلى اعتبار التشبيه في كثير من الحالات مظهراً من مظاهر البدائية في التفكير والسذاجة الأولية في التعبير ، وأنه يدل في بعض الحالات أيضاً على عجز الأداة اللغوية عن الوفاء بالتعبير المباشر عمّا في النفس من مشاعر ، أو عن عجز هذه النفس عن التمييز الدقيق والتقطن للرهف لما يتعلّج في ضميرها .

إذا انتقلنا من عالم النظريات إلى عالم التطبيق في الشعر العربي ، استطعنا في سهولة أن ندرك من استعراض أبواب التشبيهات في كتب البلاغة ، ومن استعراض الكتب التي أفردها مؤلفوها لفن التشبيه وحشدوا فيها أكبر عدد من تشبيهات الشعراء ، ومن ومراجعة دواوين الشعر العربي ، وديوان ابن المعز منها بنوع خاص ، أن المظهر المادي الخارجي للأشياء الحسية هو الذي استثار بجهود الشعراء ، وهو الذي كان له المقام الأول في معظم تشبيهاتهم ، فمنذ سجل البلاغيون بإعجاب لامرئ القيس تشبيهه لشئين بشئين على أنه من مبتكراته الرائعة :

كأن قلوب الطير رطباً وياساً لدى وكرها العناب والخشف البالى  
إلى صيحة الدهشة يطلقونها حين يسمعون قول ابن المعز في الملال :

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حملة من عنبر

منذ امرئ القيس إلى ابن المعز كان الوصف المادي الخارجي للأشياء المحسوسة هو الميدان الأول الذي جال فيه شعراء العربية ، والذي اعتبروه آية التفوق وشهادة التبريز . إن بيت امرئ القيس وصف لوكر طائر مفترس مزق أجساد طيور ضعيفة فتناثرت أعضاؤها وقلوبها ، ثم وقف الشاعر على آثار هذا ، لحمل من هذه القلوب الحديثة والقديمة عناباً وخشفاً . وكلامها مما يأكله الإنسان ، نهل وراء هذا التشبيه شعور نفسي أو موقف عاطفي من شاعر ؟ ليس إلا الوصف

الخارجي الذي لا يحمل شيئاً من حرارة وجداً ، بل هي البرودة والجود يستقبلهما البلاغيون بالإعجاب نظراً إلى دقة التشبيه ، من الناحية المظهرية ، وإلى إجاده الشاعر في أن حمل البيت الواحد تشبيهين . أما بيت ابن المعتز فافق سوأً من بيت أمرىء القيس ، لأن فيه نوعاً مما يسمى في اللغات الأوروبية *Fantaisie* هو نوع من التأنيق . ولعل فيه ، لو أحسنا الفلن ، جلماً من أحلام حب الغنى وشهاء الترف . ومع ذلك فتكلفة واضح ، والمناسبة حولة المنبر فيه تعسف يصدر عن عقل يجتهد أكثر من صدوره عن نفس تحلم ، لأن للأحلام مسلكاً آخر . وإن فسيطل المقياس الصحيح للتشبيه في الشعر كقياس في سائر أنواع البيان والبديم ، يقوم على المنصر النفسي العاطفي الذي يمكنه وراءه ، والذي يسرى من الشاعر إلى قارئه وسامعه ، ولن يكون الحسم للدقة وتشابه الطرفين ، أو للغرابة والندرة ، أو للتوازي المندسى والتائنق ، أو للجهد الفعلى . وسنحتمكم إلى هذا المقياس مع ابن سناء الملك ، وما نحسب أنه سيكون راضياً به ، وعذرنا أنه سلك سبيلاً من سبقه ، وأن قصده كان المنافسة وال غالب ، والاستثار بإعجاب القاضي الفاضل ومؤلفي البلاغة وجامعي مختارات الشعر من القدماء . ولكننا سننصله من هذه الناحية أيضاً فنقارن بين تشبيهاته وتشبيهات أساتذته ، محتكرين إلى كتب البلاغة وخاصة إلى كتابي الصناعتين وأسرار البلاغة .

وأول ما يلاحظ عند ابن سناء الملك حرصه على الإغراب في التشبيه ، سواء كان التشبيه مفرداً أو مركباً . ولقد سجلنا من ديوانه عدداً من التشبيهات أو ردّها حول شيء واحد ، هو الحال في خد المشوق ، وتفن فيها ما وسعه التفنن ، والمعنى تشبيهاته من كل مكان ، ثم جعل هذا التشبيهات تتألف في جمل مركبة تدخل فيها يسمى بالتمثيل عند البلاغيين .

وكان الشاعر أراد ، وقد تغير هذا الشيء الصغير من الجسم الإنساني ، أن

يثبت اقتداره ويزداد ته على الشهراه من قبيل الم الموضوعات الدقيقة ، ليس له بالتفوق عليهم فيما هو أوسع مجالا وأرحب .

فهو تارة يشبه امثال بالحجر الأسود ، ويقوده هذا إلى الكعبة وما يتصل بها من طواف واستلام ، فيقول<sup>(١)</sup> :

يا كعبة ظل فيها خالما حجراً كمذا أطوف وكم القاه مستلاماً  
على أن البيتين السابقين لهذا البيت من القصيدة جاء فيما ذكر الحرم  
والكعبة حيث قال :

وبات يحكي جفونى عن طرائق كرى ولم أثر الظى منسوباً إليه حى  
وصاد طائر قلبي يوم ودّنى ياكعبة الحسن قد أحلاطه حرماً  
وربما عاب الناقد القديم تشبيه الغال بالحجر ، ولكنه سيفتقر ذلك لابن  
مناء الملك نظير الغرابة في التشبيه ، ثم في جعله الحجر المقدس ، وإدخاله في  
المجال المتبلي .

وهو تارة ثانية يستخرج من حياة الدواوين أو القضاة الصورة التي يضع فيها انتقال ، فتجده يقول<sup>(٢)</sup> وقد ذكرناه من قبل :

أخذت ولاية عهد البدور ونصوا عليك يارث الإمامه  
أسارير خدك خط السجل بالعهد والختال فيه العلامه  
ثم التمس مرة ثالثة تشبيهه من عند الحداد فشباه الحال بالمسار أو برأس المسار  
ولكنه جعل له أبضاً مهمه ليخفف من بشاعة التشبيه ، ولمله أتقل حين أراد  
الخلفه . قال<sup>(٣)</sup> :

(١) في أصل الديوان من ٦٧٤ : كم ذا أطوف ولم ألهأ مستلما . وهو ملعون ، وفي  
اللهأش : كم ذا أطوف وكم ألهأ مستلما .

الديوان س ٦٥٩ (٢)

الديوان ص ٣٩٨ (٣)

سألتني ما حال قلبك بعدى ربة البيت أنت بالبيت أخبر  
فيه جمر كجمر خدك لكن جمر ذا أسود وجرك أحمر  
كيف ينفك جر خدك منه وهو بالخلال فوقه قد تسرع  
وابلى جنب ذلك الخلال رشم قد تخفي بصلدغها وتخفر  
هو بالصدغ قد تزمل والصدغ عليه بمسكه قد تذرع  
والشاعر لم يقف هنا عند انخال وحده وإنما تحدث عن وشم على الوجه  
يجابنه ، والبلاغيون القدماء ربما عجبوا من غرابة التشبيه ، ولكن عجبهم  
أو إعجابهم لن يخفف من غلظة هذا الخلد الحديدي .

وإذا كان الشاعر قد أنقل هنا فسيجعل تشبيهه الرابع أخف ما يستطيع ،  
النها حبة القمح أو أى بقل آخر صغير مستدير أسرم أو أسود ، وقد وجدت هذه  
الحبة على الخلد لتقيم تعليلاً بلا غيّاً ، وهو معنى اقتن فيه الشاعر حين جعلها حبة في  
فتح هو هذا المذار الذى يدور مع الصدع . قال <sup>(١)</sup> :

نسبة النخ عذراً تحته الحبة خالا  
فيه وأضني وبه صاد وصالا

ونجحى إلى التشبيه الخامس الذى كرره عدة مرات في شعره ، إن الحال نقطة من المسك أو الند ، ووجود الند في هذا الموضوع ، بعد إذ عرفنا أن الخلد جر أو نار ، له مناسبته الرائعة عند الشاعر . ولكن الند على الجر يقصد دخاناً ، وحيثما لا تند ، فهذا الدخان هو خصائص الشعر التي تتولى نحو الخلد . وبذلك أكتملت الصورة ، ولم يبق إلا أن يكون السامعون أذكياء رقيقى الطياع فلا يمدون جدال المناطقة في هذه الأمور . قال الشاعر<sup>(2)</sup> :

(١) الديوان ص ٦٠٩ .

(٢) الدیوان ص ١٨٠

ذاقت العين من محييـانـه ملحاً وسکره  
فن الند خاله ومن الخد مجمره  
وقد يقف الشاعر عند الند والخال كما رأينا هنا ، ويركز همه على هذا الجر  
الندي ، فيقرن بيته وبين الماء ، ويعينه على ذلك قوله ماء الوجه ، فيحوله إلى  
ماء الجمال . فيقول <sup>(٣)</sup> :

وراء ند الخالٰ ف وجاته ماء المجال يجولُ ف جرِ ندى  
وكان ابن سناء الملك رأى أن هذه التشبيهات كلها لا تبلغ ما يريد من  
إغراٌ و بعده المعنٌ . فقرن ما بين كبدٍ و شعلة الخد ، ثم وثب إلى الجناس ،  
فرأى أن لفظ الخالٰ فضلاً عن معناه المذكور ، اسم فاعل من الفعل - خلا يخلو -  
فكان هذان البيتان :

على خاطری یا شغله منک اشغال  
وفی ناظری یا نوره منک تمثّل  
و موضع ما أخليت منها هو الحال  
وفی کبدی بن نار خدک شعلة

(١) في الديوان « الند » بالتشديد مــكان « الندى » ، وكذلك « جره » بــأنتهــاء .  
والصراــب مــأنتهــاء .

وقد كرر ابن سنان الملك وصف جر الخد بأنه ندى مرات في ديوانه .

(٢) الديوان من ٣٤٧ .

(٣) الديوان ص ٢٦٦ .

نَهْذَا الْمَوْضِعُ الَّذِي خَلَى مِنَ النَّاسِ وَسَطَ تَالِكَ الشَّعْلَةُ هُوَ الْخَلَالُ لِأَنَّهُ مَنْطَقَىٰ  
لِيُسْتَ فِيهِ بَحْرَةُ الْلَّهَبِ<sup>(۱)</sup>.

ويتلاعب ابن سناء الملك بالخال حتى يحمل للمحبوب ، الذى ليس في وجنته  
خال ، خالا في مكان آخر هو سواد عين الشاعر :

ما خلا خده الصقيل من اننا ل ولكن سواد عيني حاله<sup>(٢)</sup>  
ومعنى هذا كله أن اخال أمر مستحسن ، ومظهر من مظاهر الجمال . ولكن  
الشاعر الذى يريد أن يجرب خاطره في كل شيء ، يرى أن اقتداره لا يثبت  
إلا إذا هجا اخال .

فشهبه بالحشرة التي تصيب الدواب ، فقال :

لَا تَجِدُ دَمَّاً عَلَى سَعَادٍ	فَإِنْ هَجَرْهَا سَعَادٌ
تَظَهُرُ لِلْعَالَمِينَ خَالًا	أَكْسَبَهَا مِنْهُمْ زَهَادٌ
وَمَا دَرَتْ أَنْ كُلَّ خَالٍ	بِغَصَّتِهِ لِلظَّرِيفِ عَادٌ
إِنِّي لِأَخْتَصُ بِيَغْضِي	لَا تَحِلُّ لَهُ تَحْمِيلَةٌ قَرَادَهُ <sup>(۳)</sup>

وَعَادْ مِرْةً ثَانَيَةً إِلَى ذُمِّ الْخَلَالِ فَجَعَلَهُ كَالْعَطْبِ الَّذِي يُصِيبُ التَّفَاحَةَ ، قَالَ<sup>(٤)</sup> :  
يَا مَنْ غَدَتْ تَخْتَالَ مِنْ خَالِمَاهَا وَخَالِمَاهَا يَقْضِي بِتَهْجِينِهَا  
كَأُنْمَا خَسِدَكَ تَفَاحَةً وَخَالِمَاهَا نَقْطَةً تَعْيِنَهَا  
وَأَجْبَرَ لِاسْتِفَاءِ كُلِّ مَا ذُكِرَهُ أَنْ سَنَاهَ الْمُلْكُ عَنِ الْخَلَالِ ، نَذَرَ كَأَنَّهُ يَلْجَأُ إِلَى

٦٢٦ - (١) الديوان ص

وق بعضا النسخ المخلوطة « مدك » . مكان « خدك » و « بي » . مكان « منها » أو كان قد خطط لنا أن ربنا كانت الصياغة: ومن كبدى في نار . . .

(٢) الديوان، ص ٦٣٢.

١٧٨ (٢) الديوان من

٨٠٣ - (٤) الْوَانِ صِرَاطٍ

فن الكتابة والرسم فشبه الوجنة أو الصدغ بحرف النون وجعلها منقوطة ،  
قال (١) :

أنا لا أريد نزها في روضة نظري إلى وجنته يسكنى  
ياللرجال ويالما من فتنه في وضع ذاك النقط وسط النون (٢)

وقد سجل هذا المعنى الأخير لأستاذه ابن المعز حين قال :

غلالة خده ورد جن ونون الصدغ منقوط بخال (٣)

وأظن أن معنى ابن سناء الملك في تشبيه الصدغ وانحسال بالقمح والحبة قد  
استوحاه أيضاً من أستاذه ابن المعز حيث سُجل له قوله (٤) :

له طرفة كعنان الفداف تلوح على خرة مقمره  
وفي عطفة الصدغ خال له كما استلب الصولجان الكره

إذا تعقبنا تشبيهاته الأخرى للحال ، نبحث عن أصولها في شعر من سبقه  
من الشعراء ، ونحن في هذا المسلك نكيل له بنفس الكيل الذي سلكه من  
ابن رشيق ، وجدنا أن نقطة الند التي جعلها على جمر الخلد قد سبقه بها ابن  
خفاجة في قوله (٥) :

ووجه تحال الحال في حمّن خده فتاتة مسک فوق جذوة نار  
والند والمسك والعنب تقوم كلها في هذا الموضع مقاماً واحداً . ولكن ابن  
سناء الملك ، كما رأينا ، قد تجاوز هذه الصورة الثنائية التشبيه إلى ما بعد ذلك ،  
حين جعل دخان الند يتتصاعد فيتحول إلى خصلات الشعر التي التوت على

(١) الديوان من ٨٥٨ والشطر الأخير في المطبوع : ذلك النقطة .

(٢) ديوان الماعنی من ٢٤٧ .

(٣) ديوان الماعنی من ٢٤٧ .

(٤) ديوان ابن خفاجة من ١١٠ .

(٥) الديوان من ١١٠ .

الصدغ ، وهذا في جو المنافسة القديمة نصر مبين لا نستطيع أن ننسب ابن سناء  
الملك شرفه ، إلا أن نجد هذا المعنى الثالث في شعر آخر ، ولم نوفق في  
الثبور عليه .

وقد اقترب في بعض شعر ابن خفاجة ذكر الحال بالنظم الميئاق ، وذلك  
في قوله<sup>(١)</sup> :

رأيت حاله في صحن خده فؤاد محبه في نار صده  
نفت وقصر نفسي لثم فيه فأعطيانيه ميئاقاً بعهده

ولا نستبعد أن يكون هذا المعنى عند ابن خفاجة مثيراً لفكرة ولایة المهد  
وميئاقها وعلامة الحال عليه لدى ابن سناء الملك . ولتكننا نسلم لابن سناء الملك  
مع ذلك بأنه أتجه بتشبیهه وجهة أخرى وألف، بين العلامة وبين سطور الكتاب  
فأخرج صورة مرکبة تسير والمهد الذى رسمه لنفسه في مثل هذه التشبیهات .  
كما أنها نسجل له هذا المسماى الذى ثبت به الجر في خد المحبوب .

أما هجاء الحال فأصله عند ابن خفاجة ، وكان ابن خفاجة حسب مقاييس  
ابن سناء الملك ، أكثر تفوقاً وأدق تشبيهاً حين قال<sup>(٢)</sup> :

ألا قل لذات الحال عنى إني لأرغب عن حال تطلع في خد  
وزهدي في ذلك الخد نسبة أراها الحال الخد في جعل الورد  
فالجعل واقتراحه بالورد ، وهو قد ذكر عند ابن الرومي في ذمه للورد ، غير  
القرادة عند ابن سناء الملك . وابن خفاجة قد هجا الحال فضلاً عن ذلك في  
موضع ثان ، فشبهه العذار بالنوى وشبه الخيلان بالأنثافي<sup>(٣)</sup> .

(١) الديوان ص ١١١ .

(٢) ديوان ابن حفاجة ص ١١١ .

(٣) الديوان ص ٦١ .

ونعود إلى الفكرة التي استقرت في ذهن ابن سناه الملك ، والتي وجدت أيضاً عند ابن خفاجة وابن المعتز من قبل ، والتي هي العامل الأول وراء كل هذه التشبيهات المقدمة العجيبة في الحال مدواه وذما ، فنجده أن حب « الإغراب » في التشبيه هو المبدأ الذي تناقض فيه أولئك الشعراء جميعاً . وقد بسط عبد القاهر الجرجاني ، كنأقد للشعر متتحدث عن البلاغة ، هذه القضية بسطاً مفصلاً في « أسرار البلاغة » ، كان فيما يظهر سنة ومرشدًا للشعراء من بعده ، وقد بني القضية بغير شك على ما وجد ، في تشبيهات شعراء العربية قبله ، فـكان بذلك مسبلاً ظاهرة شائعة ، ولكنه دافع عن هذه الغرابة ، وفتح في دفاعه أبواباً تؤكد للمسألة ، وتلهم حماسة الشعراء إلى المضي فيها ، دون ما وقفة لمراجعة الأمر ومساءلة النفس عن قيمة هذا الإغراب ، إذا لم يكن بينه وبين نفس الشاعرصلة.

يقول عبد القاهر متحدثاً عن التشبيه ، وأنه كلما كان بعيداً عن المألوف كان أشد إثارة للطرب<sup>(١)</sup> « وه هنا إذا تأملنا مذهب آخر في بيان السبب الموجب لذلك ... وهو أن لتصور الشبه من الشيء ، في غير جنسه وشكله ، والتقاط ذلك له من غير محلته ، واحتلابه إليه من النيق البعيد ، باباً آخر من الظرف والاطف ، ومذهبنا من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل . وأحضر شاهدألك على هذا أن تنظر إلى تشبيه المشاهدات بعضها ببعض ، فإن التشبيهات ، سواء كانت عامية مشتركة أم خاصة مقصورة على قائل دون قائل ، تراها لا يقع بها اعتداد ، ولا يكون لها موقع من السامعين ، ولا تهز ولا تحرك حتى يكون الشبه مقرراً بين شيئاً مخالفين في الجنس ، فتشبيه العين بالزوج عامي مشترك معروف في أجيال الناس ، جار في جميع العادات ، وأنت تنظر إلى بعد ما بين العينين وبينه من حيث الجنس ، وتشبيه التريا بما شبهت به من عنقود الكرم المنور

(١) أسرار البلاغة من ٤٠٨

واللجام المفاضن والوشاح المفصل ، وأشباه ذلك خاصى ، والتباين بين المشبه والمشبه به في الجنس على مالا يخفى » .

وإذا كان عبد القاهر هنا قد وقف عند تسجيل ظاهرة البعد من ناحية الجنس بين المشبه والمشبه به ، وأن ذلك موجود في التشبيهات العامة والخاصة ، إلا أن عبارته التالية تؤكد أن ذلك البعد هو سر الجمال في التشبيه ، وأن ذلك ينبغي أن يكون هدف الشاعر ، قال :

« وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كما كان أشد ، كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكتنها إلى أن تحدث الأريحية أقرب ، وذلك لأن موضع الاستحسان ، ومكان الاستظراف والمثير للدفين من الارتياح ، والمتناول للنافر من المسرة ، والممؤلف لأطراف البهجة أنك ترى بها الشيئين مثابين متبابعين ومؤلفين مختلفين ، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض ، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض . وهكذا طرائف تنثالا ، عليك إذا فصلت هذه الجملة<sup>(١)</sup> .

وهكذا أخذ عبد القاهر المسألة من جانب واحد ، هو جانب البعد بين المشبه والمشبه به ، وأقام منه ما يشبه القاعدة ، ومعنى ذلك أن تشبيه عيون الآدميين بعيون النظباء أو بقر الوحش سيكون أقل منزلة حسب هذه القاعدة من تشبيه تلك العيون بالزرجس ، لأن هذا الأخير من جنس النبات والأول من جنس الحيوان ، والإنسان نوع من هذا الأخير دون الأول . ولذلك أبدى المؤلف إعجابه بتشبيه البنفسج « بأوائل النار في أطراف كبريت » وشفع ذلك بقوله « ولو أنه شبه البنفسج ببعض النبات أو صادف له شبهها في شيء من المثلونات ، لم تجد له هذه الغرابة ، ولم يبنل من الحسن هذا الحظ<sup>(٢)</sup> » .

(١) أسرار البلاغة ص ١٠٩ .

(٢) أسرار البلاغة ص ١١٠ والتشبيه لابن المعذري وهو ولا زوردية تزهو بزرقها بين الرياض على حر اليوقوت كأنها فوق قامات ضعن بها أوائل النار في أطراف كبريت

وقد أحسن عبد القاهر بما وراء هذه القاعدة أو النظرية من شبّهات ، وما قد تثيره من جدال ، ففيه إلى شيءٍ من هذا حين قال متعدّثاً عن تشبيه التمثيل :

« فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقّيد والتعميم ، ونحمد ما يكتب المعنى عموماً ، مشرقاً له وزائداً في فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ألا تراهم قالوا : إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك ، فالجلوّاب أنى لم أرد هذا الحد من الفكر والتعمّب ، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله « فإن المسك بعض دم الفزال »<sup>(١)</sup> .

وأخيراً وبعد جولة طويلة من عبد القاهر عن وجه الشبه واحتراطه أن يكون قائمًا ، يظل يصر على أن الغرابة في التشبيه هو أساس الامتياز والتتفوق ، فيقول : « والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبيه المقصود من الشيء مما لا ينزع إليه الخطأ ، ولا يقع في الوهم عند بديهية النظر إلى نظيره الذي يشبه به ، بل بعد ثبت وتذكرة ، وفكّر للنفس في الصور التي تعرفها ، وتخريج الوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه »<sup>(٢)</sup> .

وليس من شك في أن ابن سناء الملك وأمثاله حين يقرأون هذه النظرية عند عبد القاهر يزيدون ذلك إصراراً على طلب الغرابة في التشبيه ، كأنهما شيء يقصد لذاته ، وأنه كلما أغرب الشاعر في هذا المجال كلما كان أحدر بالتقدير وأحق بالتفوق والامتياز على معاصريه وسابقيه ، ومن هنا كانت هذه التشبيهات الجميلة الغريبة في الحال ، فهو تارة مسماً وأخرى حبة في فنج ، وبخور متصاعد من نار ، وكان التفنن أيضاً في مدحه وذمه مما . وهذا فيما نرى انحراف يدل على أن الشاعر لا يعرف مهمته الأصيلة ؛ فإنه رف عنها إلى جهد عقل ، وتكلف .  
يصدر عن نظريات ليست من الشعر في شيء .

(١) أسرار البلاغة من ١١٨ .

(٢) أسرار البلاغة من ١٣٥ .

ومنجد هذا الاتجاه عند البلاغيين بعد القاهر . فالسکاکی في حديثه عن التشبيه يجعل « الاستطراف » من أغراضه . ومثل له بمن يشبه الفحم فيه جر موقف يجر من المسك موجه الذهب « نقل له عن صحة الواقع إلى امتناعه عادة ليستطرف .

« وللاستطراف وجه آخر ، وهو أن يكون المشبه نادر الحضور في الذهن ؛ إما في نفس الأمر كالذى نحن فيه ، فإذا حضر استطراف استطراف التوادر عند مشاهدتها ، واستلذا استلذا ذها بذاتها ، فـ كل جديد لذة<sup>(١)</sup> ... » وكذلك يستشهد السکاکی كما استشهد عبد القاهر من قبله على لذة الظرفية في تشبيه البهنسنج في بيته ابن المعز بالكبريت الملتهب .

#### نجمة صارفة :

وقفنا فيما سلف من حديث عند الموضع التي تجلى فيها الجهد العقلى للشاعر ، ذلك الجهد الذى رأيناه متمنلا في التعليل البلاغى والفارقة والتورية والجنسان والمعنى الجديد والتشبيه الغريب . وكان من حق الشاعر علينا أن نقف عند هذه النواحي ، ونطيل الوقوف ، لأنها في اعتبار الشاعر وفي اعتبار أستاذه القاضى الفاضل واعتبار البلاغيين في عصره مجال التفوق ومقاييس الامتياز والسبق ، وإذن فالانصراف عنها أو قلة العناية بها تقصير في حق شاعر قام مفهوم الشعر عنده على ذلك الأساس في المقام الأول .

ونحن من جانبنا نسلم بتفوق ابن سناء الملك في هذا المجال ، ونستطيطع أن نسجل له كثيراً من المبتكرات التي لم نجد لها عنده الشمراء من قبله حسب ماقرأناه .

(١) مفتاح المعلوم ص ١٤٦ .

من الشعر العربي قبل ابن سناه الملك . وقد شهد له — كذا رأينا — القاضي الفاضل وقدمه على ابن المعزى مجال الابتكار ، وشهد له شعراء الشام بالتفوق . وعجبوا لإجادته دون أن يبلغ العشرين من عمره ، وكان من المعجبين العاد الأصفانى صاحب الخريدة<sup>(١)</sup> .

قال القاضي الفاضل في إحدى رسائله متحدثاً عن هذا<sup>(٢)</sup> « وتهادى كتاب الشام وشراؤها نسخة القصيدة ، وكل صار له في إطارها اجتهد ، وطمحت إليها الأعين ، وتوافت بالثناء عليها الألسن ، وأستغروا فيها كمال الحسن ، على قلة المدود من ذلك السن » كما اعترف ابن حجة الحموي بفضل ابن سناه الملك في هذا السبيل<sup>(٣)</sup> .

ونذكرن يبدو على الرغم من هذا ، أن شعر ابن سناه الملك لم يبلغ لدى المثقفين في عصره المنزلة التي كان يرسمها له القاضي الفاضل ، إذ أنه قال في إحدى رسائله ذاكراً القصيدة السينية التي أشرنا إليها من قبل « ولا عيب في هذه الحسان إلا قصور الأفهام ، وقصور الأنام ، وإن فقد هجوا بما تحتها ، ودونوا ما دونها ، وشقلا التصانيف والخواطر والأفلام بما لا يقاربها ، وسارت الأشعار وطارت بما لا يبلغ مدها ولا نصيغها<sup>(٤)</sup> » .

ونعتقد أن شدة الحرص من ابن سناه الملك على الابتكار والإثبات بالجديد ، وما جرّه إليه ذلك من تكلف لفظي وتوليد عقلي ، جعل شعره ثقيلاً على أسماع معاصريه ، وإن سار نحو هدف يتنافسون فيه ، لأن إسرافه جرّ إلى استنفار

(١) الخريدة — قسم شعراء مصر — ٦٥ ص ٢١ .

(٢) نصوص الفصول — ورقة ٢٤ — والحديث عن قصيدة التي مطلعها — فران  
قضى لهم والقلب بالجمع — الديوان من ٤٦٤ .

(٣) أظر مقدمة الديوان بقلم محفوظه من ٧٠ عن مكانة ابن سناه الملك .

(٤) هامش الديوان من ٤٢٧ — ورقة ١٠ من المخطوط .

المعنى وغموضه في بعض شعره ، كما أن صياغته تتعدد بين الركاكتة أحياناً وبين .  
البعد في عودة الضمائر أحياناً أخرى ، بحيث يضطر السامع إلى استعادة البيت  
أو الوقوف عند القراءة ، ليحيط بالمعنى الذي ألمّ به الشاعر فيه . ولا زلنا حين .  
نقرأ السينية التي مدحها القاضي الفاضل تحتاج إلى وقفة عند بعض أبياتها حتى .  
تتمثل المعنى ، فطلعواها .

أجلس لهوى ليس لي منك مجلس لأوحشت لما غاب لى، ناك مؤنس

وإنما جاءت الحاجة للتبنيه إلى استخدامه « لى منك » في الشطر الأول .  
يقابل بها « لى عنك » في الشطر الثاني ، فانصرف الذهن أول الأمر إلى أن .  
لفظ « مجلس » الأولى تشير إلى غير ما تشير إليه لفظ « مجلس » الثانية . وبعده .  
  
 ولسكنه من مخجل الشمس مشمس  
لديه وظبي الرمل ما أنا أتعسر ،  
وقابي له في ذلك القصر مجلس  
وشراته<sup>(١)</sup> تخفي وتحمي وتحرس .  
ولولاه مأجلسته حيث يجلس  
ترى الصبر ينفي والصباية تحبس  
بزعم طرقى أنها ليس تنعس<sup>(٢)</sup>  
تبرع طرقى أنه ليس ينبع  
وحلقنى أن لا أيام فزاده

وما كان ليلى فيك بالبدر مقمرا  
وكم قال بدر إتم ما أنا نير  
وبى ملك الحسن الذى الجسم قصره  
وحبة قابي والشغاف سريره  
ويحجب طرقى أن يراه تسكيرا  
يصرف أمري جوره فبأمره  
وظنى من الأيام أن عيونها  
وحلقنى أن لا أيام فزاده

فهذه الأبيات كلها لا يبين معناها للوهلة الأولى ، ولكن لابد من إعمال .

(١) رسمها في الديوان ، سرته ، بالبين ، وأعتقد أنها الشرة ، يريد قوة القلب .

(٢) لم يرد هذا البيت في بعض النسخ المخطوطة للديوان ، ولمل الشاعر حذفه وجعل  
مكانه البيت الثاني ، فإن تكرار « بنعس » في بيتهين متتابعين يعتبر عيباً في القافية .

الذهن ، على تفاوت في ذلك ، والمعنى عند بعض الشعراء كأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء ، أن يقف القارئ عند بيت أو بيتين في القصيدة ، ثم تتوالى الأبيات واضحة المعنى دون مشقة أو جهد من القارئ ، أما اتصال الأبيات التي يحتاج القارئ للوقوف عندها فيدعوه إلى شيء من الضيق بالشاعر وشعره .

وفي الأبيات تشبيه مركب مما وقع به ابن سناء الملك . وقد انتهى به إلى نوع من السخف ، إذ جعل جسمه قسراً ملائكيًّا للمحبوب ، وجعل قلبه مجلس ذلك القصر ، أو قاعة العرش فيه ، ثم جعل قلبه سرير الملك ، ولم يستقم له الوزن إلا بأن يذكر حبة القلب وشفافة معامضافين القلب فكان سرير الملك مضطرب الميئنة ، وجعل من قوى القلب ما يقوم بدور الحرس والحماية والإخفاء أيضاً . وهذا كله تكافيء وتعقيد في تشبيهات شائعة بين الشعراء حين تكون مفردة غير مركبة ، فعرش القلوب ، وملك الحسن ، مما يكتثر دورانه في الشعر ، وهو أمر طبيعي بسيط ، ولكن الحرص على التركيب وتفریع المعانی والصور انتهى بها عند ابن سناء الملك إلى مالاتائفه الأذواق ، وإلى ما يحتاج إلى جهد في تتبع الشاعر ، لا يفضي إلى استحسان بل إلى تعجب . وفكرة الملك وما تثيره من هيبة هو الذي حمله على نظم البيت السادس الذي جعل عين الحب تخصب عن رؤية المحبوب احتجاً مصدراً للتكبر ، وما تطور إليه من أن هذا التكبر هو السبب أو العلة البلاغية في أن أجلس الشاعر محبوبه الملك في مجلس قلبه .

وهكذا حين نمضى في قراءة القصيدة نحس تكلف الشاعر في استخدام أنواع البديع التي ذكرناها ، ويتكلف القارئ معه متابعته في انحرافاته بعد وقفات يستوضح فيها المعنى المراد . وفضلاً عن ذلك فإن جرى الشاعر وراء هذه الخلخلة البدوية يجعل القصيدة موزعة بين معنى أو تشبيه يلح الشاعر عليه حتى يستوفى أطرافه التي يغتصبها اغتصاباً في مجموعة من الأبيات ، بما يوم أن

الشاعر قد نظم كل بيت منها مستقلاً في أوقات متباينة ثم ضمها في القصيدة  
بجماع الوزن والكافية . وبعد الأبيات التي أوردناها تجلى من نفس القصيدة هذه  
الأبيات متواالية :

و يابس دياج الشاب مصوراً  
ولى فيه إما ناطق بلامتي  
وجارية تخفى الجواري لحسنها  
يزخرف منها وجهها فهو جنة  
ويصبح مثل حاليها عاشقاً لها  
لما الحسن لي فيها الجوى لعواذلي  
ولم تسخ من دينار خد بحبة  
من الحال مع علم بأني مقلس  
من هذه أبيات مفككة الرابطة ، حرص فيها الناظم على أن يستعمل كل بيت  
على نوع مما شف به من البدع ما بين مقابلة وطبقاً وتورية وتشبيه وركب  
وتعليل بلاغي ، إلى ركاك في بعضها ، ثم يختتمها بالبيت الذي انتقده القاضي  
الفاضل :

صليني وهذا الحسن باق فربما يعزل بيت الوجه منه ويكتنس  
وهكذا يخاطب الشاعر تلك التي جعلها من قبل حائلة على سرير حبة  
قلبه في مجلس قواده في قصر جسمه ، كأنه نسي ماقاله فيها من قبل .

فإذا شكا القاضي الفاضل من أن شعر ابن سناء الملك لم يلق من معاصريه  
مالقيه ما هو دونه ، وفسر ذلك بأن مصدره « قصور الأفهام ، وقصص الأنام »  
فتعجب منه ، ولكن على أن قصور هؤلاء وقصصهم نتيجة لإفراط هذا وغلوه .

\* \* \*

ولكن هل استطاع ابن سناء الملك أن يحتفظ بكل هذه الجهود العقلية في جميع قصائده؟ أليس في ديوانه بعض ما يتفق ومفهومنا الحديث عن الشعر؟ ألم ير بتجربة نفسية صادقة تشغله عن التكفل المعنوی والتحابيل الفقهي، فينساها أو يذهب عنها ، ليعبر عن شعوره تعبيراً مؤثراً يوحى بصدق الشاعر؟ في الحق إن هذا قليل في الديوان ، ولكن هذا القليل يستحق أن نقف عنده ، لتنصف الشاعر حسب مقاييس عصرنا لا حسب مقاييس عصره ، وإن كان ذلك يدخل تحت «قصور الأفهام وقصص الأنام» .

والتجربة التي تبين فيها لمحة الصدق هي تلك التي سجلها الشاعر في قصيدة مطلعها :

فرطت فيك بسوء تدبيري فجري القضاء بعكس تقديري

وهي تجربة يومي، الشاعر إليها ويرمز ، ولا يصرح بتفاصيلها ولا يذكر أسماء ، وإنما يعبر فيها عن شعور خلاصته أنه تصرف تصرفًا أراد به الاحتفاظ بمحبب فكان هذا التصرف نفسه سببًا في فقدانه هذا العزيز على نفسه . وهذا لأنستطيع أن ندخل هذه القصيدة في أبواب الشعر أو أغراضه المعروفة لدى البلاغيين ، فهي ليست في غرض النسيب ، ولا المجاز ، ولا تدخل في باب الشكوى من الزمان الذي نجده في دواوين الشعراء ، وإنما هي في محاسبة النفس ولو أنها ، لافي ميدان الأغراض الدينية ، ولكن في غرض الحب . وهذا في ذاته دليل على أن الشاعر لم يكن يقتلي ذهنه بالتراث القديم وقت نظمه هذه القصيدة ، وإنما كان ينظر إلى نفسه ويلتفت إلى مشاعره . يقول الشاعر بعد

بيت المطلع :

---

(١) الديوان س ٤٠٩ .

وحيث صفوی فيك عن خطأ  
 حتى منيت بكل تکدير  
 من يشتهى كرمي بتقیر  
 وحذرت هتك الستر منك وقد  
 فکسلت فيك فياله کسلا  
 مالي ولا قادر أظلهم —  
 قد كان وصلك تحت مقدوري  
 ضنٌ عليك رجا الفؤاد به<sup>(۱)</sup>  
 سکن السماء خل في البير  
 ما حل عقداً كنت ناظمه  
 إلا بتعقید وتغییر<sup>(۲)</sup>  
 رأي فطیر ذم آخره  
 والرأي يحمد بعد تخمیر  
 ياينى عزّرت فيك فلو  
 عزرت فيك حدت تعزیرى  
 بيدى فیاندی جرحت يدى  
 فإذا بکیت فغیر معدور  
 ياطائرًا حازته وانفتحت  
 عنه يدای فطار في الدور  
 وهذه الأبيات قد لفها الشاعر في نوع من الفموض جعلتها صالة لأن تكون  
 تعبيراً عن مواقف كثيرة ، وهي تقوم على وحدة نفسية هي الأسف والندم وشعور  
 المرء بمسئوليته عن خطئه وعجزه أن يتمنى لنفسه عذراً ، وكل ذلك يصدر عن  
 شعور عاطفى لاعن جهد عقلى . وصدق الشاعر جمله يتمنى بعض صوره مما  
 يشبه أن يكون من أمثال العامة « سکن السماء خل في البير » . . . « فطار  
 في الدور » . . . « بيدى جرحت يدى » . وخفت في الأبيات الصنعة البدوية إلى  
 درجة غير مألوفة عند ابن سناء للملك ، فلا تکاد تشتمل على غير المطابقة . وقد  
 يعود إلى الشاعر داوه القديم ، فيقول :

(۱) رسم هذا الشطر في الديوان . يعني عليك رخي الفؤاد به ، وهو تعریف ظن أن  
سوابه ما أثبتناه .

(۲) ربما كان فاعل « حل » هو الدهر أو المدار .

القلب ..كـ غير سرور والربع بعـدكـ غير معمور  
والشمس ..عـنى قد خلعتـ من بـعدـ بـعدكـ خلـمةـ النـوزـ  
والبيـشـ بـعدكـ مـظـلمـ حـرجـ فـكـأـنـماـ هوـ قـلـبـ مـهـجـورـ  
وـالـمـجـلسـ المشـهـورـ رـونـقـهـ قد صـارـ بـعدكـ غير مشـهـورـ  
وـالـكـأسـ بـعدكـ غير ضـاحـكةـ والـدـنـ بـعدكـ غير مـسـجـورـ<sup>(١)</sup>  
وـالـورـدـ صـفـرـهـ وـأـسـقـمـهـ هـمـ عـلـيـكـ فـصـارـ كـانـخـيرـىـ  
وـتـفـرقـ الإـخـواـنـ وـاجـتمـعواـ لـكـنـ عـلـىـ نـكـدـ وـتـكـدـيرـ  
قـسـرواـ سـرـورـهـمـ عـلـىـ أـسـىـ قـسـرواـ سـرـورـهـمـ عـلـىـ أـسـىـ  
وـلـقـدـ بـكـيـتـ وـمـحـتـ منـ حـزـنـيـ وـلـقـدـ بـكـيـتـ طـيـلـكـ حينـ يـطـرـقـنـيـ  
صـيـعـ بـنـكـ الحـقـ مـنـضـحـاـ فـلـمـتـ أـيـ أـيـ مـفـرـورـ  
وـرـجـمـتـ أـفـعـ منـكـ باـلـزـورـ وـرـجـمـتـ أـفـعـ منـكـ باـلـزـورـ  
وـهـكـذـاـ حـمـ الشـاعـرـ قـصـيدـتـهـ بـماـ بـدـأـهـ ،ـ الشـعـورـ بـالـنـدـمـ وـالـإـحـسـانـ  
بـالـحـزـنـ وـالـتـقـصـيرـ .ـ

ولا تكاد توجد في الديوان قصيدة كاملة تشتمل على مثل هذه الوحدة

## (١) رسماها في الديوان : سغور .

(٢) بعد هذا بيت جاء مكسورا في الديوان ، وإن يكن المراد واضحًا وهو .  
ولقد أخذت كل باطية . ولقد نسلت كل طببور  
والماء « كسرنا . . . فستانا » .

العاطفية تنتظمها من أولها الآخرها ويقل فيها التكلف والجهد ، ولكن وجدت فيه قصيدةتان ، نكتفي بأن نشير إليهما وتمثل بعض أبياتها ، يقربان من هذه القصيدة .

أما الأولى فمنها في الديوان « وقال في معايبة » مطلعها ، ولم يعرض فيه على تصريح المطلع ، هو<sup>(١)</sup> :

ألم نفسى على هذا العتاب وما تكلم الحر إلا وهو مكلوم  
لأصبرن على ما قد منيت به فالدهر يومان محمود ومذموم  
والقصيدة قصيرة ، وهى في عتاب من لم يكافئه بما يستحق ، والشاعر ينزع  
فيها إلى سرد الحكم البسيطة الفريبة دون إيفال وبعد :

لا أستزيدك فيما قد متنت به<sup>(٢)</sup> ولا أسموك أمرا فيه تغريم  
ولا ألمك فى بر تقدره فللمقادير تحليل وتحريم  
فقد بسطت لذاك الفعل معدنة لما تيقنت أن الرزق مقسوم  
ويختتم الشاعر قصيدته بهذه الآية التي يعتبر مفاجأة من مثل ابن سناء الملك :

هذى أساطير قد سطرتها سقا فهل علمتم بأن الفكر محمود ؟  
أما القصيدة الثانية فقلما في رثاء جده ، وكان الشاعر مريضاً ، فأصر على  
أن يشترك في تشيع الجنائز حمل راكيماً ، وتاريخ القصيدة معروف وهو سنة  
ثمانين وخمسة . ومطلعها :

خات جفونى لما لم ترفض بدمى لكن وفي الجسم لما فاض بالسقم<sup>(٣)</sup>

(١) الديوان ص ٦٧٥ .

(٢) في الديوان « متنت به » ويدو أنها مصححة مما أتيتناه .

(٣) الديوان ص ٦٦٥ .

وفي القصيدة فن ابن سناء الملك وتكلفه في تصيد المعانٍ : ولكنها بالرغم من ذلك ، اشتغلت على قدر من أبيات الحكمة ، والحكمة في شعر ابن سناء الملك قليلة ، فقال فيها :

لم تشک من ملل فيها ولا سأم  
لهم منتصباً الله محتسباً  
ومن يرد جنة الفردوس لم ينم  
وجنة الخلد بالأعمال تدخلها  
لا بالحظوظ كما قالوا ولا القسم  
من يعلم الله فيه الخير أسمعه  
بشرى السعادة قبل الخلق في القدم  
ومن صفت منه عين في الفؤاد رأى  
ما خططه الله فوق اللوح بالقلم  
كم قام غيرك للدنيا وقد قعدت  
عنه وقامت لك الدنيا ولم تقعدت  
زهدا دعوك إلى حكمة شهدت  
بأن طبعك مفطور على الحكم  
من لم يقدم كما قدمت من عمل  
فسوف يأكل كفيه من الندم  
بأنه كان من دنياه في حلم  
وسوف يدرى إذا ما الموت أيقظه

### الحكمة في الشعر :

لقد ذكرنا من قبل مراجعاً أن الشعر تعبير عن عاطفة لا تسجيل لقضايا عقلية ، ونحن مع هذا نعتبر أن ما يسمى بالحكمة من صميم الشعر ، ولا تناقض في الرأي .. لأن الحكمة كما نفهمها هي موقف من الحياة ينطوي دائماً على شحنة عاطفية ، إنها تجربة يتلقاها الشاعر من الحياة ومن الأحياء مباشرة ، ولا ينزعها انتزاعاً من الكتب . والحكمة يودعها الشاعر شعره كالأمثال العامة ، تحمل من الطاقة العاطفية ما يجعلها شيئاً آخر غير التفكير الفلسفى والقضايا العقلية والمنطقية . وموضع هذه الأخيرة هي النثر فى مؤلفاته المختلفة ، أما موضع الأولى فهو الشعر ..

والتفروق بين الحِكمة بهذا المعنى وبين الفلسفة أو الأحكام العقلية أمر دقيق؛ لا يمكن أن تقام فيه الحدود الفاصلة ، ومثال الحِكمة في الشعر العربي مانجده مذنبًا في ديوان المتنبي منها ، وهي منزلة حاول الشعراء المتأخرون بلوغها ولكن أكثرهم وقع دونها ، كما أن شعر التصوف ينطوي على كثير من الحكم ، ولكنها حِكم كانت خلاصة تدوّق وتجارب حتى لو كانت أصولها الأولى قائمة على مذهب عقلي .

فابن سناء الملك في هذه القصيدة حين يقول : كم قام غيرك للدنيا . . .  
بعد قوله : وجنة الخلد بالأعمال . . . عبر في البيتين عن شعور صادق وإن بدا في ظاهره التناقض ، لأن الصدق والكذب في مثل هذه الأمور لا يخضع لمبادئ عقلية ، وإنما يرجع إلى حالات النّفس ومشاعرها واختلاف مواقفها من الحياة .  
وقوله : ومن صفت منه عين . . . مستمد من مشاعر التصوف ، وهي مشاعر تمزج فيها العاطفة بالخيال وبالنظريات الفلسفية ، ولا تقف عند حدود النّظرية الفلسفية وحدها <sup>(١)</sup> .

فتحن في فهمنا للماطفة في الشعر لانقف بها عند حد قول الشاعر القديم :  
ألا ليت شعرى هل أبین ايلة بوادي القرى إني إذن لسيد  
أو قوله الآخر :

تَتَعْ مِنْ شَيْمِ عَرَارِ نَجْدٍ فَإِنْ عَشَيْةً مِنْ عَرَارٍ  
أو عند قول شاعر الحماسة :

فَقَا وَدَعَا نَجْدًا وَمِنْ حَلِّ الْحَمَى وَقَلْ نَجْدَ عَنْدَنَا أَنْ يُودِعَا

(١) أقبس ابن سناء الملك بعض معانٍ التصوفة في شعره . وله قصيدة في الزهد مطلعها « الديوان من ٥٣٩ »

أما ابن سناء الملك فحفظه من الحكمة قليل ، لأنه وإن تعمق في جزئيات المعانى تعمقاً عقلياً يستوحيه من التلاعيب اللغظى ومن مناسبة الشعراء القدماء ، فليس على شيءٍ من العمق في تأمل الحياة والتدبر في الأحياء ، قل أن يتجه إلى استبطان ذات نفسه ، أو مراقبة عواطفه واستخلاص العبر مما يمر تحت بصره وسمعه . إنه استمداد ، وقد قيل إن الشاعر يولد شاعراً . وتحت ذلك مثلاً قصيدة الشهوره التي مطلعها :

سواي يخاف الدهر او يرهب الردى      وغيرى يهوى أن يكون مخلداً<sup>(١)</sup>  
وهي قصيدة في الفخر بنفسه كأن يمكن أن تكون تصويراً لطموح  
الشاعر ، بل ولأحلام اليقظة عنده ، ولا بأس أن يعبر الشاعر عن غروره وما يحس

(١) الديوان ١٦٥ - وتدل على ذلك مصادر هذه القصيدة، المختارات المدرسة في الكتب الحديثة.

به من امتياز عن حوله من الناس ، فهذا شعور طبيعي عند أكثر الفنانين في جميع العصور ، ولكن القصيدة تحولت عند ابن سناه الملك إلى فخر صياني يقوم على المبالغات التي لاتنت إلى نفسه ولا إلى نفس أحد من الناس بصلة ، وحسبنا أن نستمع إلى قوله :

وقدما بغیری أصبح الدهر أشیبا  
وبی بنبغضی أصلح الدهر أمردا  
وإنك بدی يازمان وإنی  
على السکره منی أن أری لك سیدا  
ولم <sup>(۱)</sup>أناراض أن أری واطی التری  
ولی همة لارتضی الأفق مقعدا  
ولو علمت زهر النجوم مكانی نلحت جیعا نحو وجهی سجدا  
لقد رأى الشاعر أن الفخر ببابا من أبواب الشعر العربي ، نظم فيه الشعراه  
منذ الحاهليه ، فأراد المشاهدة فيه ، وكان المبدأ العقلى الذى جعله نصب عينيه ،  
أن هذا ميدان أساسه المبالغة والإسراف ، وأنه كلما أمعن الشاعر في المبالغة غالى  
في الإسراف كلما كان أحدر بشهادة التفوق ، فكانت هذه المعانى التي نراها .  
ونحن نستطيع أن نكتشف الأصول القديمه التي وراء كل بيت منها . فالبيت  
الأول جاءت فكرته من قول المتنبي :

أى الزمان بنوه في شببته فسرهم وأتباه على المرم  
فسكس ابن سناه الملك الفکره فجعل آخر الزمان - أى عصره -  
شباباً لوجوده فيه . على أن شعر المدح فيه الكثير الذى يذكر أن وجود  
المدوح قد أعاد للدنيا شبابها . وكذلك في المدح أصل يكاد يكون ثابتاً  
وهو أن المدوح يتحكم في الدهر وأن الأيام تخضع له ومنه أخذ الشاعر بيته  
الثاني وأضاف إليه التماسا للتفوق « على السکره منی » وكذلك الأمر في  
البيتين التاليين .

---

(۱) كذا في الديوان . وما نحفظه . « وما » .

## المبالغة بين التكلف والصراحت

والمبالغة من الوسائل التي تذرع بها ابن سناء الملك للزيادة في المعانى القينية وللإثبات بالمخترع أو المبتكر من الشعر ، والمبالغة، مبدأ لدى شعراء العربية أفسد على الشعر كثيراً من جهله لأن التباري في المبالغة قطع ما ينهاه وبين الشعور الإنساني من صلة . ويستطيع قارئ الشعر العربي أن يتبع موضوعات محددة مثل موضوع «النحافة» التي يدعى إليها الحب فيرصد تطورها منذ بدأت في الشعر الجاهلي إلى أن انتهت إلى ما يشبهه .

كفى بجسمى نحوأنى رجل لولا مخاطبى إياك لم ترنى<sup>(١)</sup>

وإلى ما هو أسوأ من ذلك عند التأخرىن . ونستطيع أن نتبع حديثهم عن  
نحافة الخضر حتى نبلغ ابن سناء الملك في قوله :

واها على المتصر الرقيق وإنما قطع الحديث حديثه الموثوق  
خصر أدير عليه معصم قبلة فكان تقبيله تعميق<sup>(٢)</sup>

فإذا وجدنا آتجاه الشاعر إلى المبالغة قام على أساس المنافسة والمبرأة ، فقدنا مقتنا بهذه المبالغة ، واستبعدنا أن تكون وليدة حالة نفسية خاصة أو أزمة نفسية اضطراب بها قلب الشاعر . ولذلك موقفنا من قصيده السابقة التي يفخر فيها بنفسه ، فنحن أميل إلى استقبالها على أنها جاءت عن وعي منظم هادف لدى الشاعر لا عن هذيان عاطفي نتيجة لأنهيار أو حصار نفسى ، فإن الشعر قد يصدر أحياناً عن نوع من المديان نظر وف خاصه من بها الشاعر فتبقى له قيمته على الرغم من الظرف غير الطبيعي الذي لا يسعه .

(١) البيت للمتنبي .

(٢) الديوان من ٥٠٢ .

وهذا بغير شك يحرنا إلى قضية من أعقد القضايا في الفن ، وهى أن الثقة بالفنان ، وهى عامل نفسى ، تكون شرطاً أو أحد الشروط التي تجعل لفنه تأثيراً فى نفوس الناس ، وتخلع عليه قيمة لا يمكن أن توجد إذا انعدمت هذه الثقة . وهذه الثقة لا تجىء من مجرد الهوى ولا تنشأ عن للصادفة ، وإنما تجىء من معرفة إنتاج الفنان كله ، وما يلمح في معظم آثاره من أصلالة يستقر بها في نفوس المشاهدين لأعماله أو السامعين لها أنه فنان موهوب ، وأن كل ما ينتجه ينبع من أغوار نفس عصيّة مرهفة الحس موهوبة .

ونحن نعرض هذه القضية لأن لها صلة بالحكم على بعض ما جاء في ديوان ابن سناء الملك من أشعار يمكن أن تختلف فيها الأحكام تبعاً لاختلاف من يحكونها عليهما في موقفهم من الثقة بهذا الشاعر أو انعدام ثقتهم به.

لقد جاء في ديوان ابن سناه الملك عدد من الأبيات تبدو في ظاهرها كأنها صدرت عن العقل الباطن للشاعر ، وتبعد و كأنها قادرة على أن تثير في نفس القارئ ما تثيره بعض المذاهب الحديثة في فن التصوير والشعر ، وخاصة ذلك النوع المسمى بما فوق الحقيقة « السر يالية » . وسنعرض أمثلة لهذا النوع من شعر ابن سناه الملك لنحدد موقعاً منها و حكمنا عليها وأسباب هذا الحكم .

يقول الشاعر في معلم قصيدة :

باتت معاائقتي ولكن في الكرى أثرى درى ذاك الرقيب بما جرى  
ونعم درى لما رأى في بردوى ردعاً وشم من الشاب العنبرا  
فهوف هذا البيت الثاني يذكر أن هذا الطيف ترك آثاراً محسوسة ترى ، هي  
ردع المسك على بردته ورائحة العنبر في ثيابه ، وأن الرقيب رأى ذلك وشهه .  
وظاهر القول يخيل أن توم البشاعر أصبح عنده حقيقة . ثم ينضي الشاعر :

بيت الخشا فقد اشتري وقد اجترى  
ما زار إلا في نهار جبينه  
يا عين صرت بمن حويت مدينة  
بابي وأمي من حللت بذكراها  
والشاعر في البيت الأخير جعل الحلم في التنبه ، وجعل الحقيقة أو تفسير  
الحلم في النوم ، فأوهم اختلاط الوهم بالحقيقة في نفسه بين اليقظة والدوم .

فلو أتنا أخذنا البيتين الأولين وأضفنا إليهما البيت الثالث وعرضناها على  
قارئه، صلته بتاريخ الشعر العربي قليلة ، بلجاز أن يفلسف الموضوع ، ويرى في  
هذه الأبيات الثلاثة حالة من الحالات النفسية التي تعرض للأصلاء من الفنانين  
من تحول الرؤى إلى حقائق ملموسة أمام عيونهم وأسماعهم ، كتلك الحالة التي  
وصفها الصوف أبو الحسن الشاشوري في زجله<sup>(١)</sup> :

شمسي مع ظلي اختلط وانتفت عن العحدود  
وبدا نور الفاط يورى تجريح الشهود  
وكذاك حين نقرأ هذه الأبيات لابن سناء الملك من قصيدة أخرى<sup>(٢)</sup> :

تمشيت في دار الحبيب بمقاتي  
وقد سحبت فيها ذيول المهاجر  
ولكنها ملثومة بضارب  
فرقت إليها بالسرى لم الدجي  
وخلت الثريا ودعة في نداء  
وظلت إليها خائعاً متصدعاً

أمام هذه الصورة التي يعرضها البيت الأول وغرابة ما فيها من ذيول المهاجر  
التي سحبت في دار الحبيب ، وتمشى الشاعر في تلك الدار بعينيه على آثار تلك

(١) الديوان الشاشوري ص ٢١٧ بتحقيق الدكتور على سامي النشار - الإسكندرية ١٩٦٠ .

(٢) الديوان من ٣٦٤ .

العيون ، وأمام هذا الدجى الذى تكاثف فأصبح شعراً ترسمه النجوم كأحل  
فوقه ، وأمام هذا السارى الذى يفرق هذا الشعر بقلب غائب اللب حاضر فى  
البيت الأخير ، تقول أمام هذه الصورة يوجد ما يجوز أن يكون من الاهتزازات  
الخيالية التى تشبه كاقانا صور طائفة من الرسامين الذين يعبرون عن العقل الباطن  
وما ينطوى عليه من عوالم غامضة خفية .

ونستطيع أن نقف أيضاً مثل هذه الوقفة عند أبيات المطلع من هذه القصيدة<sup>(١)</sup> :

مفى معهم قلبي فله دره	لقد سرفى إذ سار مع من يسره
ومالاح لسراح عنى غدره	ولكنه قد لاح إذ راح عنده
تجمل حتى قيل قد باع صبره	فقلت نعم والله قد باع صبره
ومر فلا وعد السلو يفسه	ضلالاً ولا الصبر الجليل يفره
رأه غيور العى يتبع بدرم	فنجاه منهم أنه مستقرم
فإن أعلمه أنه بعض عاشق	فعزوا به الملك الذى هو قصره

نها القلب الذى انفصل عن الشاعر وتصع ركب الأحباب ، وراء من  
يصحبون هذا الركب من أهل الغيرة على ثباتهم ، ونجاته من هذا الغيور ، لأن  
فتاة العى نفسها التى يحميها الغيور قد بدت مستقرة فيه . هذا التصوير الخيالى  
يجوز أن يدخله القارئ المذكور في نفس المجال السابق فيزداد يقينه من أنه أمام  
شاعر تنبأ بحالات نفسية شاذة يجعلها موضعًا للدراسات في علم النفس ويطبق عليها  
نظريات أحلام اليقظة والعقل الباطن وما بسيله .

وكذلك يمكن أن تدخل في المجال نفسه الأبيات التي يذكر فيها حدائقها  
خاطب به قلبه طيف العيبة وهي<sup>(٢)</sup> :

---

(١) الديوان ص ٣٨٥ .

(٢) الديوان ص ٨٢٠ . وفيه « سدامع عيني » والصواب « عينيه » .

عَنِي بِفَضْلِكَ تَحْتَ الْبَلْ تُسْرِقُنِي  
 وَصَاحِبِي مِنْ ضَنَاهُ لَيْسَ بِلَحْقِنِي  
 وَلَوْ أَرَادَ لِحَاقَ كُنْتَ أَسْبِقَهُ  
 كَمَا يَكُونُ أَنْ يَكُونَ بَعْضُ مَا سَبَقَ إِبْرَادَهُ فِي الْخَلَالِ وَخَاصَّةً فِي الْبَخْرُورِ الْمُتَصَاعِدِ  
 مِنْهُ يَتَحَوَّلُ إِلَى شِعْرٍ يَتَدَلَّلُ عَلَى الصَّدْعِ مُجَالًا لِشَلْهُ هَذَا الْأَمْرُ ، وَكَثِيرٌ غَيْرُهُ مِنْ  
 التَّشْبِيهَاتِ الْمَرْكَبَةِ الَّتِي يَمْتَلِئُ بِهَا دِيوَانُ ابْنِ سَنَاءِ الْمَلَكِ .

وَيُمْكِنُ أَنْ نَمْضِي فِي اسْتِخْرَاجِ نَمَادِيجَ مِنْ هَذَا النَّوْعِ فِي شِعْرِ ابْنِ سَنَاءِ الْمَلَكِ  
 حَتَّى يَقُولَ لَنَا ابْنُ سَنَاءِ الْمَلَكَ مَا قَالَهُ فِي دِيوَانِهِ :

تَمْلَكْتَ درَ القَوْلِ مُنْتَخِبًا لَهُ فَأَدْنِي الَّذِي أَدْنِي وَأَقْصِي الَّذِي أَقْصِي (١)  
 إِلَيْكَ فَلَا تَخْصُنِي الَّذِي أَنَا قَائِلٌ فَقُولِي لَا يَحْصِي وَعْدُكَ لَا يَحْصِي  
 تَزِيدُ عَلَى طَوْلِ الْلَّيَالِي مَحَاسِنِي فَلَا رُؤْمِيتَ تِلْكَ الْزِيَادَةُ بِالنَّفْسِ  
 وَلَا يَسْعُنَا مَعَ ذَلِكَ إِلَّا أَنْ نَسُوقَ نَمُوذِجَيْنَ آخَرَيْنَ ، أَحَدُهُمَا هُوَ هَذَا التَّشْبِيهُ  
 الَّذِي يَذَكُرُ فِيهِ الْبَخْرُورُ الَّذِي مَلَأَ الْغَرْفَةَ فَصَارَ غَلَالَةً ، وَكَثُونُسُ الْخَرْ خَرْوَقَ فِي  
 تِلْكَ الْفَلَالَةِ ، وَهُوَ قَوْلُهُ :

فِي مَجْلِسِ مَطْرُ الْكَنُوسِ بِرْ بَعْدِهِ  
 وَكَانَاهَا النَّدَّ الَّذِي غَلَالَةُ  
 فِيهَا بِرْوَقُ الْبَابِلِ خَرْوَقَ  
 وَأَنَّى الْحَيْبَ يَقْرَبُهُ إِلَيْهِ شَفِيقَ  
 فَهَشَرَ بِهَا شَفِيقًا لَأَنَّ نَسِيمَهَا السَّكِينِيَّ مِنْ أَنْفَاسِهِ مَسْرُوقَ  
 وَجَهَلَهَا وَعْلَمَ أَنَّ رَضَاَهُ رَاحَ وَأَنَّ لَسَانَهَا إِبْرِيقَ (٢)

(١) الْدِيوَانُ صِ ٣٥٨ .

(٢) الْدِيوَانُ صِ ٥٠٤ .

والثاني هذه الآيات التي يتحدث فيها عن القبلة المأمة التي قال فيها :  
 وأين ماشت فاعط الصب قبلته      في التعر في الخد في التأشير في اللعن.  
 ياقبلى إن أتيت النحر فاسترى بالعقد واكتسى بالمسك واحتبسى  
 وإن مررت بذلك الخد فاختلسى للشمس شلعة نور منه واقتسى.  
 وإما عبرت على التأشير أو لعن      عوى وفي ماء ذلك الريق فانقسى<sup>(١)</sup>  
 فهذا الانفصال بين الشخص وقبلته ، وهذه القبلة التي صارت كائناً حياً  
 مستقلًا تستر خلف العقد ، وختلس النور ، وتنفس وتعوم في ماء الريق ،  
 ومن قبل في المقطوعة الأولى هذا اللسان التي تمثل للشاعر إبريقاً يصب خمراً ،  
 والجو الذي اتصل به من البخور الكشيف وما يحده من خدر أو شبه اختناق ،  
 كل هذا يحمل كاقلنا أن ينظر إليه على أنه تجاذب نفسية في حالات تشبه  
 الأحلام والفيبيوهة مرت بالشاعر فلا ، فأوحى له بما أوحى ، وتمثل ذلك في ،  
 نفسه ، وهو وهم ، كأنه حقيقة ، شأنه في ذلك شأن هذه المذاهب الفنية التي  
 استبعدت سلطان العقل وحاولت أن تنطلق فيها القوى الخفية في النفس لتعجى  
 بأعاجيب من التعبير المرئي والمسموع والمروع .

ونحن من جانبنا لا نرى أمثال هذا الشعر عند ابن سناء الملك ، يحمل أن  
 يدخل في مجال التجربة الحية الصادقة ، ولا في مجال الرؤيا الباطنية تصدر عن  
 فنان موهوب يمتاز بمحاسية مرهفة مبالغ فيها ، أو بمحاسية مريضة ، وإنما نرى  
 في هذا الشعر جهوداً عقلانياً واعياً يسلك إلى غاياته طرائق مدققة واضحة ، وعلينا  
 أن ثبت ذلك ، ونجني بالأدلة التي جعلتنا نقف منه هذا الموقف ، لثلا يكون  
 الحكم تفصاً ، ولثلا يقوم على مجرد الفتن . وسنحاول أن نضع بعض التواعد التي

(١) الديوان ص ٤٤٥ – يريد بالتأشير الأسنان ، وباللعن الشفاه .

نستند إليها في الحكم على قضية مقدمة كهذه القضية ، يخفي فيها أحياناً وجه الحق على من كان بعيداً عن الإحاطة الشاملة بدقائق الشعر العربي وتطوره الفنى . وإذا كان حديثنا يتصل في القام الأول بالشعر العربي وبابن سناء الملك بالذات باعتباره موضع دراستنا التطبيقية ، فإننا نحتاج في هذه القضية إلى وقفة قصيرة عند بعض ما كتبه الأوربيون حول هذا المذهب السريالي لكي نعلم الفكرة النظرية التي بني عليها المذهب المذكور عنه أصحابه ، لأننا سنحتاج إلى الأساس النظري لهذا المذهب حين نضم القواعد التي جعلتنا نخرج هذا الشعر ، الذى ديننا أهم نماذجه في ديوان ابن سناء الملك ، من دائرة هذا المذهب .

وبيني قبل المضى في هذا السبيل أن تؤكد أن المسألة التي نعالجها ليست هي : هل كان ابن سناء الملك سريالياً في بعض شعره أو غير سريالي ، إذأن عرض المسألة على هذا الوضع عبث لا محل له في هذه الدراسة لشاعر عربي عاش في القرن السادس المجرى ، كما يجب أن تؤكد أيضاً أن المسألة ليست حديثاً عن المذهب السريالي بالذات ، فإن هذا مذهب خاص لا يعنينا في حد ذاته ، ولو ددنا ألا نذكر هذا اللفظ في ثانياً هذا البحث ، لما يثيره من جدل حول قيمة هذا المذهب ومصيره ، و موقف النقاد منه ، بل ولما يثيره من تهمك وسخرية أحياناً ، ومن غضب وسخط أحياناً آخرى . وإنما اضطررنا إلى الحديث عن هذا المذهب ، والاستشهاد بقول أحد مؤرخيه ، لتبين الأساس الفكري الذى كان مصدراً لظهور المذهب والفلسفة النظرية التي استند إليها ، لا الدراسة المدرسة السريالية والحكم على أعمال أساتذتها ، وذلك لأن نفس هذا الأساس أو المصدر هو المفترس لما يوجد في الآثار الفنية والأدبية ، على اختلاف المصور وتنوع البيئات وتشعب الميلادين ، من مظاهر تقرب أو تشبه ما نلقاه في هذا المذهب المتأخر من عجائب الإنتاج وغيرها ، التي تختلف عن الإنتاج العادى

المألف في فروع الفنون والآداب . ثم لأن هذا المذهب قد أخذ النظرية بقوة ومضى فيها إلى أقصى حدودها واستخدمنا في الشعر والتصوير ، فألقى بذلك عليهم ضوءاً وضحكاً وكشف عنها بعد إذ كانت مهمتها خامضة فاستحق بذلك أن يرجع إليه ، لاسيما وأصحاب هذا المذهب من الرجال الذين مارسوا الفن والشعر بممارسة تطبيقية ، وأنجعوا فيه إنتاجاً فثيراً ، فلم يكونوا مجرد فلاسفة ونظريين .

قال مورييس نادو<sup>(1)</sup> . بعد إذ تحدث عند التقدم العلمي في العصر الحاضر ، وبعد إذ نقل جملة عن دیستوفسکی جعلها عنواناً لفصله وهي :

« إنني أوفق على أن كون اثنين في اثنين تساوى أربعة ؛ شيء ممتاز . ولكن إذا وجب ذكر التفضيل ؛ فأنا أقول لكم أن اثنين في اثنين تساوى خمسة ؛ شيء فاتن كذلك ». .

قال المؤلف يصف الموقف في أوروبا قبيل الحرب العالمية الأولى : « وإنما الذي لم يتقدم هو معرفة الإنسان ، ذلك الذي عرف كيف يستخدم عمله وقدرته المنطقية على تغيير الدنيا ، وظل عاجزاً عن تغيير نفسه . لقد بقى الإنسان ذلك المتوحش الذي يستعمل أحجزة لا يفهم منها إلا وظيفتها التقريرية . بل لقد صار سجين تلك الآلات التي صنعها وأكثر منها ، لقد عبداً ما كا يعبد المتوجه أصنامه ، وطفق يطلب منها أن تنزل النيث وتجلب الريع ويسألاًها أن تغير حياته ، وبقيت الآلات صماء ، بل زادت على ذلك بأن جعلت هذا الإنسان يحس بعبوديته ، وفي آخر المطاف كان التورط في حرب جديدة . ما أجملها خاتمة ؟ لقد صنع الإنسان قفصاً جميلاً يسجن فيه قوى الطبيعة ، ووفق في ذلك . ولكنه لم يدرك أنه قد سجن فيه نفسه أيضاً .

---

(1) Maurice Nadeau, Histoire du Surrealisme—Paris 1945—P. 26

لقد صاح طويلاً، وثار وهشم يديه ضرباً على القضبان ، ولكن هذه قاومت ، لأنها ثمرة عمل عقلي متقن حقاً . ونجاة عرف أن الشر ليس فقط فيها صنم ، وإنما الشر في ذات نفسه لقدر أنّا حضارة قاسية لأنّه هو نفسه أصبح مخلوقاً عجبياً . صاحب رأس أفرط فيها نمو المضو المتعاقل . فالعقل والمنطق والقياس والزمان والمكان وكون اثنين وأثنتين أربعة ؛ كل ذلك انتهى بأنّ صار عند الإنسان الحقائق الوحيدة الحية ؛ ومع ذلك فهي ليست إلا القواعد السهلة ، والوسائل العملية المؤقتة لإنجاز أعماله ؛ وهي وإن كانت أرقى من الخبرة البدائية ومن التبعد الديني ، إلا أنها مجرد مرحلة في طريق الفكر ينبغي تجاوزها . إن هيجل العجوز وجديته هو الجواب لهذا التجاوز المطلوب ؛ فليس من المصادفة أن يجعل السرياليون منه قاعدة لفلسفتهم . إنه حقاً ينتمي إلى معسكر المقلين والمناطقة وصانعي القيود ؛ ولكن لا يستبعد أن يوجد في نفس ذلك المعسكر من يدرك وجود الانفصال العميق بين الإنسان وبين الحياة ويرسل صيحة الإنذار .

«وقد حدث ذلك فعلاً . لقد تبادر الناس إلى محاضرات الكوليج دي فرنس يستمعون إلى برجسون وهو ي THEM العقل وينادي بالقوة الفائقة « للوثبة الحية » . ولكن برجسون إذ لم يقتدر على تحديد هذه « الوثبة الحية » لم يحدد بدأً من أن سيد اقتراح الحل التصوفى التقديم ومن أن يسقط بين ذراعى الكنيسة الكاثوليكية فيقدم بذلك الدليل الواضح على يأسه الفلسفى . أما أنشتين فكان أكثر جدية ، ولم يفهم الناس دائماً ما كان يقوله في لغته العلمية ، ولكن أضواء كانت تلتجمع في كلامه من هنا وهناك تصوير كالنجر ، إنه يقول فيها يتصل بمادة الكون « إننا مخضتون ، إن الكون الممكى ليس على مانعٍ . إن المفاهيم المعتدلة المدعمة لاقية لها ، وليس إلا مألفناه في حياتنا اليومية ، أما ماوراء ذلك فهي زائفة ، إن مفهوم الزمان الذى صنعناه لأنفسنا زائف . إن الضوء

يتدبر في خط منحن ، وإن كتلة الأجسام مطاطة » إن أصحاب الأبحاث أخذوا يسيرون على آثاره ، ويتتساءلون في جد عن شروط المعرفة وحدودها . لقد وضح أن المعرفة شيء مختلف تماماً عن الفعل ، ذلك الفعل الذي خصه العلم بإرشادات لاتصالح إلا له ، وإذاً فلا ينبغي أن يختلط الأمران ؟ لقد تبدلت هندسة أقليدس ونظريته المشهورة بين يدي الرياضيين . لقد أصبح العقل ، ذلك العقل المطلق القوة ، موضعًا للاتهام ، إنه متهم صامت لا يستطيع الدفاع عن نفسه . إن الحقيقة شيء آخر غير مانع ونسم ونحس وندوق . إن هناك قوى مجرولة تؤثر علينا ، ولكننا نأمل أن نستطيع التأثير فيها فليس أمامنا إلا أن نخفي في استكشافها .

إن الإنسان المشتت بين عقل مذهب ، ولكنه معتز به دائمًا ، وبين عالم مجهول يحس أنه المحرك الحقيقي لأعماله وأفكاره وحياته ، عالم يتوجّل له في نومه الذي هو نصف عمره تقريباً ، هذا الإنسان أشبه ببصره إلى ذلك العالم . وهو في هذا الاتجاه تعرف على مخلوقات عجيبة ، ورأى مناظر لم يرها من قبل أبداً ، وأدى بأعمال رائعة . إن علام في التحليل النفسي في <sup>(١)</sup> فيما يحمل مصدراً محبجاً يحاول أن يهتدى به في ذلك التيه الفاسد . وكانت اكتشافاته خفيفة إلى درجة جعلت رجل الطبقة الوسطى يعتبرها فضيحة حين عجز عن فهمها . ويتبين الأطباء السرياليون رجل فيما يكتشفون كنوزاً جديدة بعد دهشة وتعجب . لقد انهر الحاجز الشفيف الغليظ الذي يفصل ما بين الحياة الخفية والحياة العامة ، ما بين اللادواعي والوعي ، ما بين الحلم والتفكير الموجه ، أي المنطق ... هل نحن في طريق الوحدة ؟ وهل سوف يستطيم « أورفيه » أن يجمع أجزاء جسده الممزق ؟ لقد ولد أمل كبير .

(١) يزيد المؤلف سيموند فرويد .

«لقد وجد السر ياليون في اكتشافات فرويد حلاً مؤقتاً» ، فلقد أثبتت أن الإنسان ليس فقط «مفكراً» أو ليس «مفكراً عاطفياً» شأن كثير من الشعراء من قبل ، بل هو أيضاً «نوم» نوام يستعيد في كل ليلة ، خلال أحلامه ، الكنز الذي يبده مفرقاً في نهاره . إن الإنسان ليس فقط سجين الطبيعة ، وسجين انتصاراته عليها ، بل هو سجين نفسه أيضاً .

«لقد لف حول روحه أربطة ستنهمي به شيئاً فشيئاً إلى اختناق محقق . فليترك الأقىسة المنطقية والبراهين والعلل والنتائج ، ولبيحث الإنسان - كما يقول المثل - عما هو أصغر من ذلك .

«افتح الأبواب للأحلام ، مستقر التلقائية . سوف نشهد الإنسان كما هو ، وسنصير رجالاً كاملين محررين ونستطيع أن ندرك رغباتنا ونتحققها . لا غموض بعد ، سوف نسكن جميعاً «بيت الزجاج» سري أنفسنا على حقيقتها ، وسرارها على ما نحب .

«إنه حلم جميل يستحق التعب في سبيله !

«ولكن السراليين لم يكونوا رجال سياسة ولا علماء ولا فلاسفة ، وإن وجد منهم بعض الأطباء . إنهم شعراء ، مختصون في الشئون اللغوية ، ومن هنا سيكون هجومهم . فليس ط المنطق أولاً ! إنه ينبغي أن يطرد ويحارب ويهرّب .. لم يعد هنالك فعل وفاعل ومفعول ، إن هنالك كلمات يمكن أن تعنى شيئاً آخر غير الواقع<sup>(١)</sup> ؛ وإن الشعر هو وسيلة للمعرفة على قدم المساواة تماماً مع العلم والفلسفة ، وهو وسيلة للعمل لا يفتر عن السياسة والطب . المعرفة تفلت من العقل ، وكذلك الفعل يتتجاوز العقل . إن المجال والفن من غنائم المنطق في

(١) يستشهد المؤلف في المأمور يقول أندريله بريتون أحد زعماء السريالية «يع垦 أن يعرف الإنسان تماماً كلمة Bonjour صباح الخير» ويقول مع ذلك «الوداع adieu المرأة يلقيها بعد غيبة سلبة»

غزوته ، و إذن فينبغي تحطيمهما . إن الشعر ينبغي أن يصدر «من الروح تحاطب الروح » وأن يحمل الحلم محل الفكر الموجه ؛ وإن الصور البيانية لا ينبغي أن تكون إشعاعاً طافياً على سطح الأفكار أو العواطف ، وإنما ينبغي أن تكون بريق الصاعقة الذي يضيء كل جانب من «سراديب الذات » . إنه طريق واحد : أترك «الضييف المجهول » فيك يعبر عن نفسه تعبيراً تلقائياً بكل ما فيه من عمق وبكل قوah . وليس إلا احتياط واحد ، هو ألا تتدخل . إن شعراء الماضي كان يوحى إليهم بين وقت وآخر ، ومن هنا كانت كل قيمة إنتاجهم . ولكن شاعر اليوم لا يختلف عنهم فقط في أنه يوحى إليه دائمآً وفي كل وقت ، بل إن المفعول صار فاعلاً ، لقد أصبح هو الذي يوحى . إنه ليس فقط «الصدى الرنان » و «النبي » و «الرأي » إنه كل ذلك معًا . وفوق ذلك أيضاً . إنه ساحر إذ أنه هو الذي يغير الحياة ويمدل الدنيا ويقلب الإنسان من حال إلى حال . إنه يعرف كيف «يخاطط العمل بالحلم » و «يمزج الباطن بالظاهر » و «يمسك الزمن الخالد فيلحظة العابرة » و «يصهر العام في الخاص » إنه جعل الإنسان مع صورته وحده لا تنفص ، وجعل منه مع الدنيا جوهراً مماسكاً .

«ولكنه ليس بسبب هذا إنسانا آخر فوق البشر ، إنه يمشي بينهم في وضح النهار ، وإنما المعجزة أنه اكتمل ، وكل فرد يملأ أن يكتمل فيصبح من المختارين . «إن الشعر ينبغي أن يصنعه الناس جميعاً لا فرد منهم » .

«إن هنالك إذن ثورة حقيقة، وهي أولًا في مجال الشعر ، لأنها تنكر الشعر إذ تتجاوز حدوده . إن عملية التنظيم في القصائد طرحت جانبياً ليحل محلها نصوص تلقائية تملئها الأحلام في بساطة ونقاء لا واع فليس من عناية بالفن وبالتماس المجال ، لأن ذلك غايات تافهة لاستحق التقدير الذي وسمت به . إن روح الشاعر هي روح الشاعر ، إنها عجينة تضطرب فيها الأحساس والعواطف

والشهوات والمطامح التي تُعبر عن نفسها في اختلاطها وضجيجها وتنافرها ، بالكلام أو الكتابة ، وهو أي الكلام والكتابة ، القالب المنطقي القديم المعهود الذي يتبين أن يفك ويحطم ويرد إلى عناصر بسيطة . إن الألفاظ المفردة هي وحدها القادرة على التعبير في دقة عن الفيض الشعري في جملته الكاملة<sup>(١)</sup> . وإن قد رفضوا الشعر في صورته القديمة وتجاوزوه . فالشعراء السرياليون ، إذا أرادوا أن يستحقوا هذا اللقب ، يسمون مندهشين في استخراج فيض يصدر عن نبع حي لا ينضب ، ويحملون مع الطبن حبات معدن ثمين . إن ما يقدمونه لا يمكن أن يقارن بما قدم من قبلهم .

« وعلى أنقاض هدم شامل . كان ضروريًا . بنوا قيمًا جديدة في جو يشبه أن يكون جو خلق الكون » .

ذلك هو بعض ما عرضه موريس نادو في كتابه تاريخ السريالية عن الأساس النظري الذي قامت عليه هذه الدعوة ، أو المذهب الفني ، الذي ازدهر في أوروبا ما بين الحرين العالميين والذى لقى أنصاراً له في جميع الدول والقارات أنتجو ولا يزالون يتتجون تحت تأثير هذه النظرية آثاراً يعجب لها الناس في أكثر الأحيان ويمجّبون بها في أحيان أخرى ، وينقسمون حيالها . وقد عرضه في أسلوب سريع اللقتات كثير الرؤوز ليستطيع أن يصور ما استطاع لمسات من نفوس السرياليين .

و واضح أن المذهب قام على نظرية من نظريات المعرفة ، لا على عبث مقصود بالمعنى وتلاعب واع بالألفاظ . إنه يأس من قدرة العقل على استبطان خفايا النفس الإنسانية والكشف عما في أعماقها من مشاعر ، واتجاه إلى عالم الأحلام ،

---

(١) أعد النظر في حديث سارتر عن اللغة الذي نقلناه في الفصل الأول من البحث ص ١٩

وما عرف باسم العقل الباطن ، يترك الفنان السبيل له مفتوحاً دون عائق ليعبر  
أو ليخرج ما في باطنه .

وليس معنى هذا أن يكون الفنان وهو يرسم أو الشاعر السريالي وهو يكتب  
في غيموبة ، ولكن معناه أنه يستحضر أثناء الكتابة والرسم هذه الصور التي  
أحس ويعس بها محاولا تسجيلها في كلمات أوف ألوان وأشكال ، دون أن  
يخضعها للتنظيم عقلي وترتيب منطقى ودون أن يختال عليها ليصيغها في قوله من  
الأقيسة المعقولة أو التناسق الظاهري . وليس يعنينا أن نحكم على نجاح السرياليين  
أو إخفاقهم في محاولتهم التعبير ونزوعهم إلى الإيحاء وإنصرافهم عن الأصول الفنية  
وقواعد الجمال فيما اتجعوا . ولكن الذي يعنينا أن نذكر أن احتقارهم للعقل  
أو يأسهم منه ، قد عرف قديماً ، وآمن به فريق من أصحاب المعرفة ، وكان  
المقصوفة من هؤلاء المنكرين لقدرة العقل على المعرفة الحقة الكلامة . وقد قال  
محى الدين بن العربي ، وهو الذي عاش قريباً من ابن سناه الملك متخدناً  
عن جماعاته :

مجانين إلا أن سر جنونهم عظيم على اعتابه سجد العقل

ولكن هؤلاء المقصوفة ، إذ أنكروا قدرة العقل ، وإذا التمسوا طريقاً آخر  
هو الذوق والحس ، لم يريدوا من وراء ذلك إلا حقيقة واحدة هي حقيقة الألوهية  
يسلكون لها سبيلاً مختلفاً عن سبيل الفقهاء والعامية من المتدلين . ولقد عبروا  
حقاً بالكلام وبالكتابه ثراً ونظمأً ، قصائد وموشحات وأرجالاً ، عن مذهبهم  
ولكنهم ظلوا يحومون حول هدف واحد ، هو المهدى الدينى ، ولم يقصدوا  
ما قصده أصحاب هذا المذهب الحديث من استكشاف الإنسان لنفسه ، وإنما  
أرادوا استكشاف الله في نفس الإنسان . فالوجه إذن بعيد في المقارنة بينهم  
 وبين السرياليين ، كما أن الوجه أيضاً بعيد في المقارنة بينهم وبين المذاج التي

أوردناها من شعر ابن سناء الملك ، فنماذج ابن سناء الملك ليست شعرًا دينيًّا ولا حديثًا عن وحدة الوجود . وإنما الأقرب والأشبه أن يقارن ابن سناء الملك في تلك الأشعار بأصحاب نظرية العقل الباطن في مجال الفن والشعر .

ونعود إلى ابن سناء الملك ونحكم على نماذج شعره السابقة على ضوء ما رأينا من الأساس النظري عند أصحاب اللاوعي والعقل الباطن .

نسجل أولاً على ابن سناء الملك ما شهدناه في كل ديوانه من سيطرة العقل الوعي على جميع منظوراته ، ومن اعتماده السكلي على المجاج العقلي ، وعرض القضايا المنطقية التي تقيم المقدمات لتنهي منها إلى نتائج ، واستئناف حاجة بعد الذي أوردناه من نصوص له خلال هذا البحث أن نعود إلى الاستشهاد بنماذج من شعره في مختلف الأغراض نؤكد بها هذا المعنى ، وثبتت غالبة العقل وسيطرته على إنتاجه كله . فإذا سلمنا بأن هذ الشاعر كان اعتماده في كل ديوانه على عقله فليس من السهولة واليسير أن نرد النماذج القليلة في شعره التي ذكرنا بعضها إلى نظرية لديه أو مذهب في فهم الشعر وفهم مهمة الشاعر ينافق حياته الشعرية كلها ، ويضاد مذهبه الذي اعزز به واعتبره طريقه إلى الاختراع والابتكار . وهذا الذي ذكرناه من قبل تحت اسم الثقة بالشاعر ، يمكن أن يفسر تفسيراً بعيداً عن المدح أو الذم ، فالثقة بالشاعر ضرب من معرفة الدارس له معرفة وثيقة يحيط فيها إحاطة كاملة بالجال الذي يتحرك فيه الشاعر ، وبقدراته وبالمعنى الذي تستطيع أن تصل إليه هذه القدرات .

إن النقاد قديماً وحديثاً ، حين يتاح لهم معاشرة الأديب أو الفنان في آثاره الأدبية والفنية معاشرة طويلة ، تستقر في قلوبهم وأذهانهم عنده صورة له واضحة الملامح والسمات بحيث يستطيعون التمييز بين أعماله وأعمال غيره تمييزاً لا يستطيعون دائمًا أن يثبتوه بالبرهان العلمي والدليل العقلي ، لأن التقارب بين آثار الأدباء

يصل أحياناً إلى حد يختلط فيه الأمر اختلاطاً يشبه اختلاط الظل بالشمس في المنطقة التي هي ما بين الظل والشمس ، فيخفي الأمر إلا على الخبراء الذين عرروا أولئك الأدباء معرفة عميقة دقيقة . ولقد كان لقادتنا القدماء أحکام في الشعر المنحول للجاهليين لا يستطيعون إقامة الدليل المادى الملموس عليها ، ولكنهم كانوا يرجعون إلى حاستهم وذوقهم وطول قراءتهم لشعر الجاهليين والإسلاميين ولقد رأينا ابن سناء الملك نفسه يستذكر على ابن رشيق أربعة معان فقط وردت في ديوانه كله ، ويقف منها موقف الشك في أن تكون مسروقة عن غيره ، وإنما فعل ذلك لأنه من قراءة ابن رشيق ومن مقارنته إنتاج ابن المعتر والمتنبي وغيرهم استقرت لديه فكرة واضحة عن شاعرية ابن رشيق وقدرته البيانية .

ولسنا نقول هذا كله لنعفى أنفسنا من التدليل على ما ندعوه من أن المذاج التي ذكرناها من شعر ابن سناء الملك ليست وراءها ثروة نفسية ولا كنز من كنوز العقل الباطن ، وأنها لا ترتد إلى فهم خاص ، ولو كان غامضاً ، يشبه أن يكون حديثاً ، يسجل لشاعرنا القديم ويمطيه حق السبق فيه . وإنما نسوق هذا الحديث عن خبرة الناقد ، لأننا نرى أن دراسة الشعر تستلزم من الدارسين زيادة على النظريات العقلية والنفسية الجديدة والقديمة ، معاشرة طويلة وإحاطة شاملة للشعر في اللغة التي يدرسونها ، لتكون عندهم الخبرة التي تمكّنهم من التمييز بين الفث والسمين والزائف والصحيح والكاذب والصادق ، لأن ذلك يلتبس على كثير من المخترفين أنفسهم ، فأولى به أن يتبع على المتطوعين .

وبعد تقديرنا لهذه القضية نستطيع أن نعتبر أنها القاعدة الأولى في الحكم القدي ، وهى استكشاف الروح العامة التي تسود إنتاج الشاعر كله والأحكام إليها فيما يكون موضع خلاف ، وما يحور احتماله لأكثر من تأويل ، ثم نرجع

من التأويل ما اتفق والروح العامة للشاعر ، وما استقام مع المذهب السائد عنده ، ومن هنا نرجح بادىء ذى بدء أن النماذج السابقة إنما هي أثر لمجهد عقلى وليس فيضًا يصدر عن لاؤى الشاعر وعقله الباطن .

ونكن ذلك لا يعنى من النظرة التفصيلية في ذلك الشعر وإقامة قواعد أخرى يحتمكم إليها ، لأن لكل قاعدة عامة ثذوذًا ، ولصاحب المذهب فلتات يخلص فيها من سيطرة مذهبية ويتعزز من قيود نظريته .

لخين نعود إلى الأبيات السابقة نجد أن الشاعر قد ذكر في بعضها أن الطيف الذى زاره قد ترك آثاراً ملموسة يستقبلها بحواسه الشاعر والرقيب معاً ، وهى ردع المسك فى برده ورائحة العنبر فى ثيابه ، وإذا تتصفح الديوان نجد الشاعر قد أعاد هذا المعنى وكرره فى موضع آخر ، فقال<sup>(١)</sup> :

بعثت لي على فم الطيف قبله فأتقنى بعض المسرة جمله  
قبلا شاع مسكتها بي فقالوا إنه حرم فن ذا أحله

فالطيف الذى قبله فى النوم ترك أيضًا آثاراً من المسك شاعت وشمها الناس فانكروا على الشاعر ما نكروا . وتسكرار الشاعر للمعنى الواحد وترديده فى أكثر من موضع ، يرجع عندنا أنه معنى يصدر عن تفكير عقلى ، لأنه يدل على إعجاب الشاعر بالمعنى واعتباره مبتكرًا ، ونحن نتكلّم هنا عن المعانى النادرة ، وحرصه على أن يسجل له وكأنه يتحدى به ، وهو يدل على الذاكرة الوعية والقصد المتعمد . وتلك قاعدة ثانية من قواعد الترجيح حين يشتبه الأمر .

---

(١) الديوان من ٥٩٤ .

وتكرار ابن سناه الملك لا يقتصر على الأثر الممدوس للطيف من تلك المذاجر، بل إن الموضوع الثاني الذي يتتحدث فيه عن رحلة القلب وسفره وراء المحبوبة وتركه جسم صاحبها قد تكرر أيضاً في ديوانه، فجاء فيه غير المذوج السابق بإراده قوله<sup>(١)</sup> :

ولقد رحلت وما علمت بأن قلبي في رحالك  
فابحث عن السار التي لكم تجد قابي هنالك  
قلبي وناركم كخدّك في توقده وخالك

فقد جعل رحلة القلب هنا رحلة حقيقة، أى أنه أخرجها على الصورة التي أخرج بها المعنى السابق، ويجب أن نذكر بأننا نتخذ من تكرار المعنى التادر عند الشاعر العربي دليلاً على أن الشعر صدر عن عقل واع، ولا يعرض لغير هذا الجانب من المسألة التي ناقشها، وهي التي تتصل بالوعي واللاوعي، وإنما فإن تكرار الشاعر للمعنى الواحد لا ينفي أصالته عنده إن كان لم يسبق إليه، ولا صدق شعوره به إن كان معنى مألفاً اشتراك فيه مع غيره من السابقين عليه.

أما القاعدة الثالثة في الفصل بين ما هو وعي أو لاوعي من شعر ابن سناه الملك، فهي اكتشاف التقليد والمحاكا، أو السرقة في الحدود المتعارف عليها بين نقاد الشعر العربي<sup>(٢)</sup>، فإن وجد قبل الشاعر من عالج الموضوع نفسه بالأسلوب الذي عالجه به، أو ثبت من مراجعة النصين أن الشاعر الأخير حاكي الأول كان ذلك مرجماً، بل يمكنه أن يكون قاطعاً، في أن الشعر صدر عن «فكرة موجة» حسب اصطلاح السرياليين. والمحاكا تتنافى مع الأصالة، ودلالة التقليد واضحة

(١) الديوان ص ٥٣٣ .

(٢) أسرار البلاغة ص ٢٩٣ – وعنوان الفصل «في الاتفاق في الأخذ، والسرقة، والاستمداد والاستعارة» وكذلك المددة ٢ ص ٢٦٥ – باب السرقات وما شاكلها )

على أن الشاعر يمحى بفالاسه فيسطو على ثروة غيره . والنقاد القدماء من البلاغيين يبيرون للشاعر أخذ المعنى من سابقيه إذا أضاف إليه شيئاً ، أو نقله من موضوع إلى موضوع آخر ، ولا يعتبرون ذلك داخلا تحت لفظ السرقات . ولتكنا حين تعالج موضوع الوعي واللاوعي لانستطيع أن نلتزم بهذا المبدأ ، لأن القضية هي هل من الشاعر بحاله لأشعورية فتحت أمامه عالمًا جديداً مجهولاً في وضة من الومضات ، فالقطف فيها صورة بعيدة عن الواقع الخارجي ، ولكنها جزء لا ينفصل عن واقعه الباطني ؟ فالزيادة على الصورة القديمة والإضافة إليها أو الاستمداد بها والاستعانة أو تركيب الصورة أو تلقيتها من صورتين معروفتين أو أكثر ، كل هذا الذي يخرج عن نطاق السرقة عند القدماء يعتبر في مجالنا هذا تقليداً مقصوداً وأعياً ، فيقوم هنا مقام السرقة هنالك .

لقد قال ابن سبأ الملك كما رأينا :

فِي مَجْلِسِ مَطْرِ الْكَنُوسِ بِرْبَعَهِ وَبِلِّ وَغَيْمِ النَّدِ فِيهِ صَفِيفٌ  
وَكَأْنَما النَّدُ الذَّكِيُّ غَلَالَهُ فِيهَا بِرْوَقُ الْبَابِلِ خَرْوَقُ  
فَشَبَهَ دُخَانَ النَّدِ أَوِ الْبَخُورِ المُتَصَاعِدِ فِي الْمَجْلِسِ بِالْنَّيْمِ ، وَشَبَهَ لُونَ الْمَحْرَفِ  
الْبَيْتِ الثَّانِي بِالْبَرْقِ . وَهَذَا تَشِيهَانٌ كَرَرَهَا الشُّعُراُءُ قَبْلَهُ ، وَكَانَ شَاعِرًا نَّا يَعْرَفُهَا .  
فَابْنُ الْمُعْزِ يَصِفُ كَأسَ الْمَحْرَفِ قَائِلاً<sup>(١)</sup> :

كأن غامة بيضاء يمسني وبين الراح تحرقها البروق

وقال السهري<sup>(٢)</sup>:

وقد نشأت بين الـكتنوس غامقة من الند إلا أنها ليس هطل

(١) دیوان المعانی ص ٣١٠ .

. ٣٢٥ دیوان المعانی ص (۲)

وأخذ ذلك أبو هلال العسكري فقال<sup>(١)</sup> :

وعلا دخان الند أبضم ساطعا  
مثل الغامة غير أن نم يهمل  
فأنما السكاسات في حافاته  
شقر الخيول تجول تحت القسطل  
وتال أبو الرقمق فيما نقله صاحب البقية<sup>(٢)</sup> :

حبيا كان سنا نورها سنا بارق لاح في خندس  
فالكان الأسسيان في صورة ابن سناء الملك ، وها تشبيه الخمر بالبرق  
وتشبيه دخان الند بالغمام ، منقولان عن غيره من سبقة من الشعراء ، فإذا أضاف  
إليهما بأن جرّه ذكر الغيم إلى المطر ، وأن جعل مع الغام صورة أخرى هي  
الغلاة يشبه بهما معا دخان الند ، فيقوده التشبيه الثاني إلى ذكر الخروق في  
الغلاة يحدّثها البرق ، إذا صنع الشاعر «ذا كاه» ، فصنعيه تلقيق لصور سابقة جمع  
بعضها إلى بعض ، تمثيلياً مع مبدأ عقلي كان يدين به في فهمه لمعنى الابتكار ،  
وهذا الصنعي يدل على «الفكر الموجه» الذي يصدر عن تفكير عقلي ، وليس  
بلمحات العقل الباطن .

وكذلك حين نعود إلى فكرته عن الطيف وأنه ترك أثراً ملموسًا في قوله  
السابق عن الرقيب :

باتت معانقى ولكن في السكري  
أترى درى ذاك الرقيب بما جرى  
ونعم درى لما رأى في بردى ردوا وشم من الثياب العنبرى  
وحين نلتمس الأصل القديم الذي استمدّه أو استعن به نتجه إلى البحترى

(١) ديوان الماني س ٣٢٥ .

(٢) بقية الدهر لافتالي ١٤١ من ٢٤١ .

لأنه هو الذى اشتهر بالحديث عن الطيف ، وقد عده ابن أبي عون « أحد المحسنين في ذكر طرق الخيال<sup>(١)</sup> » فنحد له :

وليلة هومنا على العيس أرسلت بطيف خيال يشبه الحق باطله  
ذولاً بياض الصبح طال تشتبئ بعطفى غزال بت وهنا أغازله  
ولكن البيتين لا يوحيان ، رغم ذكره الحق والباطل ، بالمعنى الذى جاء به ابن سناء الملك ، وإنما الذى يوحى بذلك من أبيات البحترى هو قوله من قصيدة أخرى متهدداً عن الطيف<sup>(٢)</sup> :

سرى جانباً لآخر يخى و لم يكن ملياً يأسراً وجوب خروف  
غبات يعاطينى على رقبة العدى ويزج ريقاً من جناه وريقى  
وبت أهاب المسك منه وأتقى رداع عبر صائق وخلوق  
أرى كذب الأحلام صدقاً وكم صفت إلى خبر أذناني غير صدوق  
فالبحترى هنا يذكر المسك ورداع العبر وأنه كان يتتجنبها من طيف حبيبه ،  
حين اختلط الصدق بالوهم ، مخافة أن تترك آثارها في ثيابه فيكتشف الرقباء  
أو الأعداء زيارة الحبيب له . وإذا مهد البحترى المعنى فليس لابن سناء الملك  
إلا أن يزيد فيه على طريق المبالغة ، فيجعل ما خشى البحترى وقوعه متحققاً فعلاً ،  
رأه الرقيب رأى العين . وقد قرآن البحترى بالطيف في أبيات أخرى فكرة  
« ردع الزعفران » في قوله<sup>(٣)</sup> :

ومازالت الأحلام حتى التقى لنا خيالات باعلى نائل ومنيل  
أنبهها وهنا وفي فضل مرطها مصاب قواه بالتعاس قتيل

(١) التشبيهات لابن أبي عون - من ٧٨ .

(٢) ديوان البحترى من ٥٢٣ - طبعة بيروت ١٩٦١ .

(٣) ديوان البحترى - من ٤٤٣ .

في أحستها إذ هب من سنة الـ كرى      صريم بردع الزعفران زميل  
على أن المسألة ، لو خفي علينا الأصل القديم الذى اعتمد عليه الشاعر ، يمكن  
أن يفصل فيها على أساس مانجده فى مثل هذه المقطوعات من وحدة نفسية تم  
عن الصدق ، أو من مفارقة تدل على التكلف العقلى ، أى أن توضع المقطوعة  
موضع الفحص الدقيق ، بغض النظر عن صلتها بالتراث ، ليعرف مدى عما سكها  
فيها بينما نوع ارتباطها بما قبلها وبعدها من القصيدة . وهذه هي القاعدة الرابعة .  
أن موقفنا من مثل هذه المقطوعات كوقفنا من القطعة الموسيقية أو اللحن الموسيقى .  
الصغرى في نطاق العمل الموسيقى ، وصلته بما قبله وبعده .

فتعن متلا حين تتأمل بيته ابن سناء الملك السابقين نجد أن التفاتاته فيما  
إلى الرقيب ، وكون هذا الرقيب هو الذى رأى في بريدة الشاعر ردع المسك .  
وشم العنبر من ثيابه ، شاهد واضح على أنه يتلاعب بالمعانى ، إذ خرج بهما عن  
نطاق رؤيته هو وإحساسه هو ، وما المفترضان في مثل هذا الموقف الذى يختلط  
فيه الوهم بالحق والخيال بالواقع ، إلى الحديث عن شخص ثالث يفترض أنه بعيد  
عن مثل هذه الحالة النفسية . لقد أقامها الشاعر دعوى عقلية يستدل عليها بشهادة  
الغير . ولو أنه فعلا عملكه هذا الشعور المهم ثم لكا قوياما خطرا بيلاه الرقيب  
ولما احتاج إلى التمس شهادته .

وكذلك حين نراجع في أناة سائر المآذج التي سقناها نجد فيها هذه  
السقطات أو هذا « النشار » الذى يهدى ما أقامه الشاعر من تخيل ، والذى يتنزع  
المتأمل من « الجو النفسي الذى تخيله إلى جو آخر يبدد الأول تبديدا ، ويثبت  
الزيف والصنعة .

فالشاعر حين يتحدث عن قلبه الذى غدره ومضى في ركب الأحبة ،  
يعصرف إلى العاس المنز لهذا القلب ، ويعلن سروره بصيره في قوله :

مضى معهـــم قلى فله دره  
لقد سرني إذ سار مع من يسره  
وما لاح لما راح عن غدره ولكنه قد لاح إذ راح عذرـه  
وهذا يدل على «برود العاطفة» وأن الشاعر لم يمر بحالة من حالات الترقـ  
النفسـى التي لابد منها في موقف كهـذا الموقف ، إن كان مصدر تجربـة حقـة ،  
هـذا فضلاً عن المجانـسة والمقـابلـة التي تـوحـى بالـتـلاعـبـ الفـقـطـ . ثم انتقالـ الشـاعـرـ  
المـفـاجـىـءـ إلى ذـكـرـ غـيـورـ الحـىـ ، وأـنـهـ أـرـادـ الـبـطـشـ بـهـذـاـ المـطـارـدـ ، ثـمـ كـفـهـ عـنـهـ خـوـفـهـ  
عـلـىـ السـاكـنـ فـيـ جـوـفـهـ ، وـهـوـ قـولـ الشـاعـرـ :

رأـهـ غـيـورـ الحـىـ يـتـبعـ بـدـرـهـ فـجـاهـ مـنـهـ أـنـهـ مـسـتـقـرـهـ  
هـذـاـ الإـمـانـ فـيـ الـفـكـرـةـ ، وـالـطـفـرـةـ مـنـ الجـوـ النـفـسـىـ للـشـاعـرـ ، وـلـمـ يـبـنـهـ وـبـينـ  
قلـبـهـ وـمـحـبـبـتـهـ ، إـلـىـ شـخـصـ أـجـنبـيـ لـاـيـدـخـلـ فـيـ نـطـاقـ هـذـاـ الجـوـ ، يـدلـ فـيـ وـضـوحـ  
عـلـىـ أـنـنـاـ لـسـنـاـ أـمـامـ لـأـوـعـىـ بـلـ لـسـنـاـ أـمـامـ تـجـربـةـ وـاعـيـةـ سـادـقـةـ ، وـإـنـماـ نـحنـ أـمـامـ  
عـبـثـ بـالـمـعـانـىـ وـتـلـاعـبـ بـالـأـنـفـاظـ لـاـيـحـمـلـ وـرـاءـهـ ثـرـوـةـ نـفـسـيـةـ ، وـلـاـ حـالـةـ نـادـرـةـ مـنـ  
الـحـالـاتـ الـتـيـ تـقـرـىـ المـوـهـوبـينـ الـمـرـهـقـيـنـ الـحـسـنـ مـنـ الشـعـراـءـ وـالـفـنـانـينـ .

لـقـدـ أـطـلـنـاـ الـوقـوفـ حـوـلـ هـذـهـ القـضـيـةـ ، وـلـاـشـكـ أـنـ الـعـارـفـينـ بـالـشـعـرـ الـعـرـبـىـ  
وـالـمـخـصـصـينـ فـيـ لـاـيـحـتـاجـونـ إـلـىـ كـلـ هـذـاـ الإـطـنـابـ لـنـشـتـبـتـ لـهـمـ مـاـيـثـبـتـاهـ . وـلـكـنـ  
عـذـرـنـاـ فـيـ الإـطـالـةـ هـوـ أـنـ الـدـرـاسـيـنـ الـمـحـدـثـيـنـ يـمـاـهـلـونـ أـنـ يـنـتـفـعـواـ فـيـ دـرـاسـةـ التـرـاثـ  
الـقـدـيمـ بـكـلـ مـاـ وـصـلـتـ إـلـيـهـ الـدـرـاسـاتـ الـنـفـسـيـةـ وـالـاجـتمـاعـيـةـ وـالـجـالـيـةـ فـيـ الـعـصـرـ  
الـحـاضـرـ مـنـ نـظـريـاتـ وـآـرـاءـ ، وـهـوـ مـسـلـكـ يـحـمـدـ لـهـ بـغـيرـ شـكـ ، وـيـسـتحقـ مـنـاـ  
الـتـشـجـيعـ وـالتـحـبـيدـ ، بـلـ وـنـتـظـرـ مـنـ وـرـائـهـ خـيـراـ كـثـيرـاـ كـثـيرـاـ لـأـدـبـنـاـ الـعـرـبـىـ الـقـدـيمـ وـالـحـدـيـثـ.  
وـلـكـنـهـ — كـمـاـ ذـكـرـنـاـ — مـسـلـكـ كـثـيرـ المـازـالـقـ ، وـطـرـيـقـ كـثـيرـ الغـرـاثـ ،  
وـمـجـالـ تـشـبـهـ فـيـ الـأـمـورـ وـتـخـتـاطـ الـفـلـوـاـهـرـ حـتـىـ تـلـتـبـسـ عـلـىـ كـثـيرـ مـنـ الـبـاحـثـيـنـ ،  
حـيـنـ يـكـوـنـ حـظـلـمـ مـنـ مـعـرـفـةـ ذـلـكـ التـرـاثـ أـقـلـ مـاـ يـنـبـغـىـ . فـحـقـ لـذـلـكـ عـلـىـ مـنـ

أتبخ لهم أن يعيشوا مع هذا التراث عمرًا طويلاً ، أن يعرضوا بشيء من التفصيل هذه الجوانب المهمة الفاصلة في شعرنا القديم ، ليعيّنوا هؤلاء الدراسين على اكتشاف الحقائق ، التي هي غايتهم وغايتنا .

\* \* \*

وقد آن لنا أن ننتقل من قصائد ابن سناء الملك إلى موشحاته ، لزرى صنيع الشاعر في هذا الفن الجديد ، وهل اختلف مسلكه في التوشيح عن مسلكه في القصيدة .

وجد بنا ، قبل أن ننتقل ، أن نذكر أننا لم نقم بدراسة موضوعية لمدائح ابن سناء الملك ، وإن اتصلت تلك المدائح بالحروب الصليبية ، لأن معانيه فيها لا تختلف عن معانى الشعراء في عصره وقبل عصره ، ولسنا نجد فيها خصائص من الناحية النفسية أو الاجتماعية ، تجعلنا نتعرض لها على حدة ، أما الخصائص الفنية التي بسطنا القول فيها ، فكما تصدق على غزله ورثائه تصدق أيضًا على تلك المدائح .

## الفصل الثالث

### ابن سناء الملك وموشحات

التشييع فن أندلسي ظهر منذ أواخر القرن الثالث المجري على يد عدد من شعراء الأندلس ، وكان ظهوره متصلًا بالفناء ، مرتبطًا بالأغاني الشعبية . ثم مضى هذا الفن يتطور على أيدي الواشحين خلال القرن الرابع المجري حتى اكتملت له صورته الأخيرة التي عرفها أدباء العربية ، ثم انتقل هذا الفن إلى الشرق من المغرب ، مخالفًا بذلك ماجرت به العادة من ظهور الفنون الجديدة في المشرق وانتقلها إلى المغرب <sup>(١)</sup> ، وشارك فيه الشعراء المصريون في القرن السادس المجري . وكان ابن سناء الملك أحد هؤلاء الشعراء الذين شاركوا مشاركة قوية تستلتف النظر في فن التشييع ، إذ أنه لم يكتف بالنظم على نمطه وأوزانه وطرائقه ، بل افرد بتأليف كتاب عنه جعل عنوانه « دار الطراز » تعرض فيه للحديث عن الفن الجديد وأصوله وقواعده وخصائصه ، وأورد عدداً من موشحات الأندلسيين فيه ، ثم عرض تلك الموشحات بهذه مما نظمه هو .

وحاسة ابن سناء الملك في استقبال هذا الفن تردد إلى أنه رأى فيه لونا من ألوان التجديد ، ونزعة من نزعات الابتكار ، وهو الشاعر الذي شغل كما رأينا بفكرة التجديد ، وملكت عليه حواسه الرغبة في الابتكار والابتكار حسب النهوم الذي عرضناه من قبل .

وكان التجديد الذي رأاه ابن سناء الملك في التشييع هو أنه خالف نظام

(١) لا نعرف متى انتقل التشييع إلى مصر ، فالنصوص متواترة ، وقد أشار المرحوم الدكتور محمد كامل حسين إلى أنه عرف في العصر الفاطمي دون تعميد — دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين ص ١١٤ .

القصيدة العربية القديمة . فإذا كانت هذه تتألف من أبيات تنظمها قافية واحدة فإن الموسحة تتألف من مقطوعات<sup>(١)</sup> تنقسم بدورها إلى جزئين هما الفصن والقفل وتحتفل هذه الأغصان في عدد قوافيها وحروف الروى فيها عن عدد قوافي الأफال وحروف الروى فيها . وفضيلة أخرى اعتبرت تجديداً في الموسحة هو أن القفل الأخير منها ، ويسمى في اصطلاحهم الخرجة ، لم يستخدم اللغة العربية إلا في حالات قليلة وبشروط ، وإنما استخدم في القام الأول اللغة العامية العربية أو اللغة الأعجمية الإسبانية ، وهي عامية أيضاً . وللوشاحين شروط في الانتقال إلى هذه الخرجة والتمهيد لها في غصن المقطوعة الأخيرة ولم أصول تعارفوا عليها حول هذه الخرجة وقيمتها وما يحسن فيها وما يقع . ويفاض أخيراً إلى هذا أن الموسحات لم تستعمل الأوزان العربية القديمة ، وإنما استحدثت أوزاناً جديدة ، ولم تلتزم وزناً واحداً في الأغصان والأفالم من الموسحة الواحدة ، وإنما خالفت بين وزن الفصن ووزن القفل من الموسحة الواحدة .

تلك هي الأمور التي تفرق بين الموسحة والقصيدة من الناحية الشكلية ، أي من ناحية البناء والوزن والقافية والثقة ، وهي التي استهوت ابن سناء الملك ، ورأى فيها شيئاً جديداً سبق به المتأخرن المتقدمين على حد تعبيره . وكما رأينا من قبل كيف ظل ابن سناء الملك فيما نظمه من قصائد مقيداً بطرائق النظم العربي القديم محاولاً الإضافة في جزئيات المعانى من فكرة واستعارة وتشبيه وجناس ، كذلك ظل ابن سناء الملك فيما يتصل بالتوسيع مقيداً بما شرحه الوشاحون الأندلسيون ، ومحاولاً مع ذلك الإضافة التي تظهر براثته واقتداره . فإذا كانت إضافته في الشعر

(١) آثرنا في هذا البحث وغيره أن نطلق على جميع الفصن والقفل لفظ « المقطوعة » . ولقد جاء اصطلاحات مختلفة في ذلك . وابن خلدون يطلق لفظ « البيت » على المقطوعة .

(م - ١٢ ابن سناء الملك )

أرتبطة بالمعنى فإن إضافته في التوشيح ارتبطت بالشكل ، بمعنى أنه ، مع ما يظهره من تواضع إزاء هذا الفن الجديد وإزاء وشاحيه الأندلسيين ، وهو ما ذكر عنه بقوله :

« وكيف ما كان فوشحاتي تكون لتلك الموشحات كظلها وخيمتها ، وأشهد أنها ناقصة بن قدر كمالها . . واعذر أخاك ، فإنه لم يولد بالأندلس ولا نشأ بالغرب ، ولا سكن إشبيلية ولا أرسى على مرسمية ، ولا عبر على مكناسة ولا سمع الأرغن ، ولا لحق دولة المعتمد وابن صادح ، ولا لقى الأعمى وابن بقي ، ولا عبادة والمحسرى ، ولا وجد شيخاً أخذ عنه هذا العلم ، ولا مصنفاً تعلم منه هذا الفن <sup>(١)</sup> ». »

نقول إنه مع هذا التواضع يقول بعد ذلك « فإن رأيته قد نهض به طبعه ، وأخذ بيده ذهنه ، وأضاء له خاطره ، وهدته قريحة إلى الطريق ، ومشى فيها بلا دليل واستأنس بلا رفيق ، وجد إلى أن وجد ، وطلب إلى أن غلب ، فلا تجده حقه ، واعرف له وزن فهمه ، ولطف ذهنه وحسن ذوقه ، وحسن غوصه وبعد غوره وقدر همته »

وقد قال قبل ذلك محدداً مهمته ، حاكماً على ما قام به من دور في هذا الفن بقوله :

« وقد آن أن أذكر وأسرد الموشحات التي ذكرت الأمثلة منها ، فهذا موضع ذكرها . وأذيلها بموشحات لي ، على كل موشح منها موشح مضروب على مثاله ، منسوج في عدد الأफال والأبيات على منواله ، وما شذ عن إلاموشح أو موشحان وقد أبدلتهما بما هو خير منها من مoshحات اخترعت أوزانها ، واستخرجت

---

(١) دار الطراز س ٣٩ .

من المعدن عقيتها وعقيانها ، وموشحات أوصلت أفعالها إلى أحد عشر قفلا ، وما رأيت أحداً منهم جمع لهذه العدة شملا » .

فشكلاً الابتكار في الموسحات عند ابن سناء الملك تصورت ، بعد المافسة ، في زيادة عدد الفقرات أو الأجزاء التي تتالف منها الأفعال ، فجاء في هذا السبيل بما لم يأت به أندلسى من قبل .

ولكي يتضح هذا الأمر وندرك معنى الزيادة أو الابتكار الذى أضافه واقتصر به ابن سناء الملك في مجال التوشيح ، وأنه ابتكار يدل على الانحراف في فهم معنى الابتكار هنا ، كالانحراف في معناه هنالك في الشعر ، وإن كان لا يحمل وزر ذلك وحده ، فقد شاركه فيه وشاحون من قبل ، نعرض للأساس الذى قسم ابن سناء الملك على هديه الموسحات ورتباها في كتابه .

نظر ابن سناء الملك في بعض تقسيماته للموسحات إلى عدد الفقرات أو الأجزاء التي تتركب منها الأفعال والأغصان ، فرأى أن أبسط الأفعال ماتركب من فقرتين ، ومثاله عند الأندلسين :

شمس فارت بدرأ ، راح ونديم

واوضح أن الوشاح سيلترم فيما يأتي بن أفعال في الموسحة نفس هذا النظام  
فيكون القفل الثاني :

وقد درع النهرا ، هبوب النسيم

وهكذا إلى الخرجة ، أى القفل الأخير وهى هنا :

لعل له عذرا ، وأنت تلوم

ووجد من الوشاحين من يزيد في أجزاء القفل فيجعلها ثلاثة وأربعة . وأخذ ابن سناء الملك يرقب الحد الأقصى عند الوشاحين الأندلسين ويراجع الموسحات

حتى وجد هذه الأجزاء وقفت عند ثمانية . وإذا فهم ابن سناه الملك أن في الإكثار من الأجزاء براءة واقتداراً ، أخذ يزيد فيها حتى بلغ بواحد مما نظمها هو أحد عشر جزءاً ، وهو<sup>(١)</sup> :

مظلوم ، المسوّاك ، ثغر هداك ، بالابتسام ،  
إلى الغرام ، فيا خلي ، لاتعذل ، دعنى فلن ،  
اصبر عن ، سحار ، وفتاك

وكان تبعاً لذلك مضطراً لأن يتلزم هذا المدد من الأجزاء وهذه القوافيف  
نفسها فيما يجيء من أفعال ، فكان قله الثاني :

يَحْوِمُ ، مِنْ يَهُوَاكُ ، يَوْمُ نُوَاكُ ، عَلَى الْحَمَامِ  
وَلَا يَلَامُ ، لَاتَّهَالٍ ، إِذْ قَيْلَ لِي ، يَا مَتَّهُنْ ،  
إِنَّ السَّكْنَ ، قَدْ سَارَ ، وَخَلَاكَ

هذه منافسة في ميدان ثمرته التكاليف وصد الشاعرية عن حقها في التعبير ،  
فإن قصر الفقرات ، وتزاحم القوافي وكثرتها ستكون داءاً على حساب ما يطلب  
للشاعر من حرية وانطلاق نفس . حتى لقد وجد من يفعل هذا أو قريباً منه عند  
الأندلسين ، ولكن حكم هؤلاء حكم ابن سناء الملك منافقهم ، فهم قد ضيقوا  
المجال على أنفسهم ، وجعلوا من التوشيح ، بعد إذ كان غناه وتنفيها وتنوعاً يتسع  
فيه المجال أمام الوشاح ، صنعة لفظية معقدة ، وجعلوه ضرباً من الحيلة والتكتل  
تشغلهما وتشغل قراءهما ، بحيث تنصرف النفس عن استقبال الإحساس العاطفي  
المترسل إلى مرآتها أعاجيب القوافي وغرابة تأليف الجل ، والمروب من استيفاء  
المفهوى إلى الوثوب على معنى آخر ، تقطعت بينه وبين سابقه الوشاح والصلات .

(١) دار المطر از س، ۹۷

ولازال نرى أن أجمل الموشحات الأندلسية هي التي قل فيها عدد الفقرات والقوافي ، فطالت الأولى ونقصت الثانية . ولما زال مؤرخو التوشيح يجدون في موشحة ابن زهر التي مطلعها :

أيها الساقى إلينك المشتكى ، قد دعوناك وإن لم تسمع

وفي موشحة لسان الدين ابن الخطيب

جادلك الغيث إذا الغيث ها ، يا زمان الوصل بالأندلس

خير ما يمثل التوشيح الأندلسى الجليل ، وهما مما قلت فيما القوافي وطالت الأجزاء .

وإذا كان لم بعض وشاحي عصر الطوائف عذر في الإكثار من الفقرات والقوافي لأسباب ربما كان للموسيقى والتلحين نصيب فيها ، فإن ابن سناء الملك لم تكن أمهاته اعتبارات من هذا النوع تضطره إلى هذا التتكلف ، خاصة فيما أودعه من موشحاته في دار الطراز<sup>(١)</sup> . ولكن الفهم المنحرف لمعنى الابتكار والتجدد الذى استبد به هو الذى خيل إليه أن التفوق على الأندلسين يكون بالإضافة إلى عدد الأجزاء ومضاعفة القوافي ، لأنه فهم أن الابتكار في الشعر هو بذل الجهد العقلى ، الذى أخذ ميدانه المعنى فى القصائد والشكل فى الموشحات وهو متكلف فى كليهما .

وخطا آخر وقع فيه ابن سناء الملك فيما يتصل بالتوضيح حين أراد النظم فيه وحاول محاالة الأندلسين التناسى منه للابتكار ، ذلك هو موقفه من لغة الخروجة لقد عرف أن الخروجة من شروطها عند الأندلسين أن تكون عامية اللغة ، ولا تكون معربة إلا في حالات قليلة<sup>(٢)</sup> ، كما عرف أيضاً أن الخروجة ربما

(١) ذكر ابن الملك فى المقصوص ما يمكن أن يستدل منه على أن بعض موشحاته قد غنى فيها وستعرض للمسألة بعد .

(٢) دار الطراز من ٣٠ - ٣١ .

كانت في لغة أعمجية . فلما حاك الأندلسين في نظم الموسحات أتى بخراجات من نظمه في اللغة العامية المصرية ، وهذا يستقى من أصول فن التوشيح . ومع ذلك لم يشأ أن تخلي خرجاته من لغة أعمجية شأن خرجات الأندلسين . ولكنه لم يستطع أن يدرك الحكمة في هذه الخراجات الأعمجية ، فطن أن القصد منها هو استخدام لغة أجنبية أيًا كانت هذه اللغة . وهذا خطأ في الفهم لأن الأعمجية التي استخدمها الأندلسيون هي لغة عامية كانت شائعة متداولة في المجتمع الأندلسي وكان كثير من الأندلسين يتكلمون بها ويفهومونها ، فإذا استخدمها الوشاح في الأندلس كان بذلك يستخدم لغة عامية معروفة بين الناس في بيته كمعرفة اللغة العامية العربية سواء بسواء . خفى ذلك على ابن سناء الملك ، ولم يعرف أن الأندلس التفت فيها لغتان عاميتان عاشتا جنبًا إلى جنب في مصر الأموي وفي عصر الطوائف ، هي العلانية العربية ، ذات الالهجات المحلية المتعددة ، واللغة الرومية ذات الالهجات المحلية المتعددة أيضًا ، وأن الجمhour في المدن كان يفهم الالهجتين ؟ فهما بالنسبة له لغة عامية . ومعنى هذا أن الوشاح الأندلسي حين كان يكتب خرجته في لغة أعمجية كان يعلم أن جمهور مستمعيه يفهمون تلك اللغة كما يفهمون العامية العربية .

ولكن حرص ابن سناء الملك على ألا يترك الميدان دون أن يثبت جدارته وكفاءته في كل جانب منه ، جعله يتجه إلى لغة أعمجية . قال في صدد هذا الموقف :

«وكنت لما أولعت بعمل الموسحات قد نكبت عما يعمله المصريون من استعمالهم للخرجات موسحاتهم خرجات موسحات المغاربة ، فكنت إذا عملت موسحًا لا استعيد خرجة غيري ، بل أبتكرها وأخترعها ولا أرضى باستعمالها . وقد كنت نحوت فيها نحو المغاربة وقدت ما قصدوه ، وأخترع أوزاناً ما وقعوا

عليها . ولم يبق شيء علوه إلا عملته ، إلا الخرجات الأعجمية فإنها كانت ببربرية<sup>(١)</sup> . فله الفرق لي أن تعلمت اللغة الفارسية عملت هذا الموشح وغيره وجعلت خرجته فارسية بدلاً من الخروجة البربرية<sup>(٢)</sup> .

ونحن لا نعلم أن الفارسية أصبحت في مصر لغة عامية على دهد ابن سناء الملك ، وعبارته ، من أنه تعلمها ، تدل على ذلك . وإنما الذي جعله يتخد منها لغة لبعض خرجاته هو هذا الفهم الخطا من أن الأعجمية المقصودة عند الأندلسين هي اللغة الأجنبية أياً كانت . ولاشك أن حرص ابن سناء الملك على الابتكار وعلى أن يثبت تفوقه ، هو الذي دعاه إلى الخروج على ما كان يفعله الوشاحون المصريون في عصره من استعارة خرجات الأندلسين العامية ، وما أتيه إليه من اصطناع لغة غير عربية هي الفارسية التي تعلمها ليقابل بها اللغة الرومية الأندلسية<sup>(٣)</sup> .

ولم يقف أمر ابن سناء الملك في الإضافة أو التجديد في المنشعات عند هذا الأمر ، بل إنه بعد أن تم له ما أراد من الإثبات بموشحات تساوى في عدد القراءات ، أو الأجزاء من أقفلها وأغصانها عدد مالدي الأندلسين منها ، وأضاف إليها ما أضاف ، أراد أن يحيي « بمجد في أوزان المنشعات » ، فجمع تحت عنوان « المنشعات التي اخترع المصنف أوزانها » عدداً من موشحاته .

(١) لم تسكن ببربرية ، وإنما كانت في اللغة الرومانية أو الرومية التي سارت فيها بعد الغلة الإسبانية . ولكن جاز أن توجد خرجات مطاربة في لغة ببربرية ، فقد كانت خرجات الأندلسين التي يعنينا بها ابن سناء الملك في غير البربرية .

(٢) من فصوص الفصول ، ونقل النسخ محقق دار الطراز من ١٣٥ كما نقل الموشح .

(٣) تحدثنا في كتابنا « الرجل في الأندلس » عن حكمة الخرجات الأعجمية والمامية وردتنا أصلها الأول إلى أغاني شعبية كانت شائعة في الأندلس حين بدأ ظهور المنشعات ، ثم انحرف الوشاحون عن هذا الأصل بعد ذلك . « انظر من ٦ وما بعدها » .

ولكن كيف يحدد في أوزان المושحات وهو الذي قال في مقدمته لدار الطراز متقدماً عن أوزان المoshفات الأندرسية ما يلي :

« والقسم الثاني من المoshفات هو ما لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب ، وهذا القسم منها هو الكثير والجم الغير ، والعدد الذي لا ينحصر ، والشارد الذي لا ينضبط . وكنت أردد أن أقيم لها عروضاً يكون دفتراً لحسابها وميزاناً لأوتابها وأسبابها ، ففرّ ذلك وأعوز ، نحو وجهها عن الحصر واقتلاطها من الكف . وما لها عروض إلا التلحين ، ولا ضرب إلا الضرب ، ولا أوتاب إلا الملاوى ، ولا أسباب إلا الأوتاب ، فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور ، والسلم من المزحوف ، وأكثرها مبني على تأليف الأرغن ، والنقاء بها على غير الأرغن مستثار ، وعلى سواه محاز<sup>(١)</sup> » .

فإذا كان موقف ابن سناء الملك من أوزان المoshفات هذا الموقف ، فكيف يجيئ بالجديد المخترع في أوزانها ؟ لننظر إلى ما وضعته تحت « مخترع الأوزان له » . إننا نجد القفل الأول من الموشحة الأولى هو :

أرى نفسي لقلبي واهبه ، ولم تحفل بحسن العاقبه ،  
فأخذاق المها ،

أشارت بالغرام ، وعصيان الملام ،  
قالت مهجنى ، نعم يا منيلى ، نعم أنت التي ،  
بها دارالمدى دار النعيم ، ومن أقسامها بره السقيم .

هذا هو القفل الذي سيلزم في كل ما يستقبل من الأفعال وزناً وتفقيه  
وعدد قفرات .

---

(١) دار الطراز من ٣٥ .

فإذا أردنا توضيح الفكرة التي اتخذها الواش أحساساً جمع هذا التلبيط ،  
وتجدها ، فيما يتصل بالقرارات ، قد جعلها عشر قرارات ، متجاوزاً بذلك الحد  
الذى بلغه الأنديسيون ، وهو ثمانية ، كما ذكر من قبل . وجعل القافية مرة  
مفردة ، وثانية مرتين هما البدء والختام ، ثم ثلاثة . فبدأ بالقافية الثانية تشبها  
بالتصرير في الشعر وبها ختم . فلو رسمنا قوافيه على الأسلوب الذى يستخدمه  
الأوربيون لساحت .

ج....ب....ا....ا....

→....→....→....→....→....

وهو تفنن لا نحس وراءه إلا محاولة للخلالفة بين القواف والكلمات من حيث أنها تتناسب مع الترتيب الجديد لم يجده فيها بين يديه من موشحات ، ولو سألنا الناظم عن الحكمة من هذا التقسيم لما وجدنا عنده جواباً ، إلا أنها فرات تطول وتقصر، على قواف مفردة ومزدوجة ومثلثة ، دون ما حاجة فنية أو معنوية استلزمت ذلك وحتمته . وكذلك حين نرجع إلى خرجة هذا الموضع نسألها سر هذا التقسيم ومن حقنا دائماً أن نرجع إلى الخرجة لأنها ألم ما في الموضع ، وهو ما عرفه ابن سناء الملك حق المعرفة ، إذ أنه قال عن الخرجة في التوضيح « ... وهي العافية وبينبني أن تكون حيدة ، والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة ، وقولي السابقة لأنها التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها ، وبعملها من ينظم الموضع في الأول ، وقبل أن يتقييد بوزن أو قافية ... فكيف ماجاه اللفظ والوزن خفياناً على القلب أنيقاً عند السمع ... بني عليه الموضع لأنه قد وجد الأساس ، وأمسك الذنب ونصب عليه الراس <sup>(١)</sup> » .

(١) من ٤٢ دار الطبع از.

لقد وجدنا ابن سناء الملك مهد للخريجة بهذا الفصن ، وأغصان هذا الموشح  
من أربعة أشجار على قافية موحدة :

ومشفوف يغض بفانيه بفانيه عشقة لديه  
رمها الدهر يوماً في يديه فنهاها بما رقصت عليه  
وقد جعل الفتاء هنا من عمل الرجل ، مخالفًا بذلك ما شاع بين الأندلسين  
من إسناده إلى المرأة ، وجعل دور هذه الرقص على هذا الفتاء ، والخريجة هي :  
يانانا مليحه غالبه ، يانانا لقلبي سالبه ،  
شكنتى لمها ،  
وقالت ذا الغلام ، لقيني في الظلام ،  
قطع شفتى ، وخرق حلتي ، وخزق حزتي  
وما أصبح في مانقدر نقوم ، فنستعدى على هذا المشوم

فهذه الخريجة لحرص الواشح على أن تطول وتكثر فقراتها ، قد جعل القسم  
الأول منها شكاة من الرجل لأمه غالباً<sup>(١)</sup> ، ثم شكاة من الفتاة لأمها؛ وهذا  
خلط منه لا يستقيم مع طبيعة الخريجة . فإن الخريجة ، وإن نظمها الواشح ، يفترض  
فيها ، وهي عامية ، أن تكون أقرب إلى الأغنية الشعبية ، بأن تقال على لسان الفتاة  
غيرها في محبوها ، لعلى لسان الحبيب والمحبوب معاً، وهكذا كان يفعل الأندلسيون .  
وكان نود أن نسجل لابن سناء الملك فيما يتصل بالحال الشعري في هذه  
الخريجة تصوير تلك « الشيطنة » من الغلام الذي شكت منه الفتاة واتهنته  
بأنه مرق ثيابها واغتصب منها القبلات ، بإعتبار ذلك صورة شعبية طريفة لا يذكرها  
الشعراء في قصائدهم . ولذلك لا نستطيع ذلك لأن هذا النوع من التصوير موجود

(١) نافا - يدل السياق على أن المراد بها الأم أو المريضة . وإن لم أجدها في مصدر قديم

فـالنحوـات الأندلسـية الـتي كـانـت بـيـن يـدـى أـبـى سـنـاء الـمـلـك ، مـا يـعـلـمـنـا نـعـقـدـ  
أـنـه اـنـزـعـهـا مـنـ الـكـتـبـ لـامـنـ الـحـيـاةـ . وـمـنـ أـمـثـلـهـا عـنـدـ الـأـنـدـلـسـيـنـ ، مـا أـورـدهـ  
ابـى سـنـاء الـمـلـكـ<sup>(١)</sup> قـولـ الـوـشـاحـ ، وـهـوـ اـبـى بـقـىـ .

قم فاستمع نلود كعب  
تشكو الذى اقتضى من عتاب  
تمزيق شعرها والثياب  
واهسرتى وما قد جرى لي ، لاعبته فرق دالى ، ودلالى

من كل هذا يتضح أن خرجـة هذا المـوشـح لـاتـقـل تـكـلـفـاً عـن سـائـر أـفـالـهـ ،  
وـأـن ضـرـورـة مـعـنـوـيـة أو خـيـالـيـة ، لم تـحـتـمـ أن تـكـوـن فـقـرـاتـها عـشـرـاً وـقـرـافـيـها خـمـسـاً ،  
حتـى يـلـزـم ذـلـك فـي مـطـلـع الـمـوشـح وـسـائـر أـفـالـهـ ، وـإـنـما إـصـرـار الـوشـاح عـلـى الـمـبـاهـةـ  
بـكـثـرـة الـفـقـرـاتـ هو الـذـى أـحـدـثـ فـي الـخـرـجـةـ الـخـلـطـ الـذـى ذـكـرـناـهـ .

هذا فيما يتصل بصنيع ابن سناء الملك في نظام التقافية وعدد الفقرات في هذا الموضع ، أو في قوله ، لأن الآيات لا جديدة في نظامها ؛ أما ما يتصل بوزن هذا الموضع فتحتاج إلى راجعة فقراته نعلم الطريقة التي سلكها الواشاح في إقامة الوزن ، فقد جعل أساسه بحر الواfter — مفاعيلن مفاعيلن فول — وعليه أقام أحشاط الأغصان كلها ، وقامت الفقرتان الأولى والأختيرتان من القفل ، أما الفقرات القصيرة منه وهي ب ، ج ، د فقد حذف منها إحدى «مفاعيلن» فأصبحت «مفاعيلن فول» فصارت بذلك العروض الثالثة من أغاريض الواfter على ماحكمه الأخشن وهي المجزوءة المقطوفة<sup>(٢)</sup> ، وقد جاء الناظم بكل قوانينه ساكنة الآخر ، فقصیر تارة

(١) دار الطراز ص ٧٧ - .

(٢) بين العروضين خلاف في أن يكون مثل هذان من الواقر أو هو من الجنت - انظر س ٦١ من العيون الفاخرة للدمياطي - طبع مصر (المطبعة الحيرية).

«فَعُول» بتسكين اللام ، وتارة ، إذا لم يوجد اللام ، تصير « فعل » بحربكتين  
و سكون .

وكذلك يسلك ابن سناء الملك هذا النط في مושحاته ، فيجعل الفقرات الصغيرة من أفعاله على أوزان الطويلة منها ف تكون الأولى مجزوة من الثانية ، بحيث لو قرئت الفقرات الصغيرة متصلة جاءت على وزن الفقرة الطويلة . ففي مoshحه الثاني تحت عنوان ما اخترع أوزانه ، نجد هذا القفل :

أهوى قر ، أهوى أغرا ، حل الرضاب ، ألى  
وعاذلى لما نهى عن التصامي ، أعمى

فالفقرات الثلاث الأول تساوى في مجموعها وزن الفقرة الطويلة وهي الخامسة ، وهي كلها من وزن الوجز مع زيادة سبب خفيف في القافية ثم ذيل الوشاح بوزن « فاعل » وجعل منه فقرة مقفاة ليخرج بذلك مoshحه عن أن يكون بحرا من الشعر العربي . وهكذا نجد ابن سناء الملك فيما به من جهد لإقامة أوزان مoshحاته يسلك سبيل التفاصيل العروضية في نطاق الأوزان العربية ، إذا أراد أن يستقل بأشكال في التوشيح ليست لها نماذج في مoshحات الأندلسين . وقد ركز عنایته فيما رأينا على الزيادة في عدد الفقرات ، وهي تستتبع زيادة في عدد القواف ، فكانت بذلك مoshحاته كلها من القسم الأول الذي أشار إليه وهو من جاء على أوزان أشعار العرب ، وتخللت أفعاله وأبياته كلة أو حركة تخرجه عن أن يكون شرعا صرفا<sup>(١)</sup> ، وهذا لا يمكن أن يدعى فيه الاختراع إلا إذا أحاط بجميع المoshحات الأندلسية ، وهو مالا يستطيعه .

ويبدو أن ابن سناء الملك لم يقف في ذلك عند المoshحات الأندلسية وحدتها ، حتى رسالة للقاضي الفاضل نجده يقول<sup>(٢)</sup> « ووقفت فيه على مoshح الجناره ،

(١) دار الطراز من ٣٣ ، ٣٤ .

(٢) فصول الفصول . ورقة ٦٧ - ١٠٠ وما بعدها .

فكان أحسن من الموضع الجننارى ، الذى وقع زينة أعياد الخلفاء سابقاً ، وأفضل في نفاسة الجلة وفضيلة البقاء ، وما ينفك القاضى يغایظنا بهذه الملح ، وتومض عنہ بروق تلك المع . وكم سألناه إباحة معاقلها ، وجلاء عقائدها ، فيمتنع بها عن مواضع الفضل ، وإنما يمتنع من يخاف التبدل من البذل ، ومحاسنه لا يخاف عليها الملال ، ولا يتطرق إليها الابتذال ، ولا يختلط بزها بز ، ولا يوقع على مفصلها بحز »

ويقول ابن سناء الملك تعليقاً على هذه الرسالة : قلت : هذا الموضع الذى أشار إليه موضع على وزن « قم براح عسجدية » وزدت على أفعاله فقرتين على أفعال ذلك الموضع . وأنفذته<sup>(١)</sup> إليه فكتب فيه الفصل المذكور فابن سناء الملك قد اتخذ من فكرة الزيادة مبدأ يظهر فيه براعته وينبت اقداره على التجديد والابتكار في فن التوشيح ، وهذا مبدأ من لهم أن بلاغة التوشيح إنما هي في كثرة القوافي وتراثم الفقرات ، وهو انحراف في الفهم كانت له آثاره في توشيح ابن سناء الملك ، فبدا في موسحتاته التكليف ، ووضوح الجهد في النظم ، وأصابها من ناحية المعانى تفشك أفقد كثيراً منها الوحدة النفسية التي نجدها في الموسحات الأندلسية الجيدة .

وقد أورد المؤلف موضعه الجننارى هذا في كتاب فصوص الفصول<sup>(٢)</sup> ، و قوله يتألف من ست فقرات ، كل اثنتين منها على قافية واحدة فكان أشبه بالمزدوج منه بقفل الموضع ، ومطامه ، وهو القفل الأول :

صرف كأى جلناره ، وهى بالمرج بهاره  
فأدراها واسقنيها ، فى هوى من ريق فيها

(١) في الأصل : نفذته .

(٢) ونقله محقق دار الطراز في ذيل الكتاب من ١٣٧ . وجاء أيضاً في كتاب العذارى المائسات في الأرجل والمושحات » س ٩٧ .

من شراب الكأس أحل ، ولهذا صار أغلى

والموشح كله لا يستحق المديح الذي أسبقه عليه القاضى الفاضل ، وقوله في آخر فقرة من هذا المطلع « ولهذا صار أغلى » أشبه بأقوال الفقهاء والمناظقة منه بكلام الشعراء . ولعل التشبيه الذى وصف فيه ابن سناء الملك الخير قبل مزجها بزهر الرمان ، ثم بعد المزج بالبهار ، هو الذى استطرفة القاضى الفاضل لأنه عدل به عن شبّهات السابقين فيها نعلم .

وقد أبدى القاضى الفاضل إعجابه بموضع آخر لابن سناء الملك جعله في مدحه وسيره إليه ، فقال فيه<sup>(١)</sup> :

« وصل التوسيخ الذى مدحنى - به القاضى السعيد ، خلائى منه بالعقد الموشح وجعلنى به الراجح لا المرجح ، وما أكتفى بأن أحمل العرب حتى أحمل البربر ، ولا أن شاركهم فى لقفهم حتى جعل نصيبهم الأصغر ، ونصيبه الأكبر . فبحى بيت الذى شدت به دعائمه ، وقامت بمحاسنه إلى يوم القيمة قوائمه ، فوالله لقد أبلى لكم ياسلufe بذكره ذكرًا فى الفابرين ، ولسان صدق فى الآخرين ، ومن ولده فايومت ، وسيقى بأقواله بيته إذا خربت البيوت ، وكل بيت لا يلد مثله فهو أ وهى وأ وهن من بيت العنكبوت ». .

وعقب ابن سناء الملك على هذه الرسالة قائلاً :

« قلت : هذا الموشح الذى أشار إليه موشح عملته على وزن موشح عبادة الذى مدح به المعصم بن صمادح ، وأوله « يالأنى قصرا » ، وزدت في قوله فقرتين ، وموشح عبادة أقرع ، وهكذا هذا الموشح الذى عملته وهو :

دانت لي الدنيا ، وواصل الوصلأ »

(١) الفصول ورقة ١ : ( تقابل ٣١ من النسخة الثانية ) .

ويورد المؤلف موسحة كاملاً<sup>(١)</sup>.

وكان ابن سناء الملك في غنى عن هذه الزيادة ، إذ أن عدد الفقرات في موسحة عبادة ثمان ، وهو عدد كثير بالقياس إلى أفعال الموسحات ، فأنبي ابن سناء إلا أن يزيدوها إلى عشر وأن يجعلها قصيرة لازديدا طول الوحدة منها على وزن « مستفعلن » .

على أن الجديد أن ابن سناء الملك يذكر في رسالته حول هذا الموضع أن موسحاته يغنى فيها . قال :

« وكتبت على هذا الموضع إليه كتابا جاء في ذكر الموضع منه : وقد عطف الملوك على خدمته بالكتاب موسحاما وصل من دمياط ، وما برىء من نعمت المدل ، فإنه جهد المقل ، ويقول إن أقدامه لم تسيره إلى موضع مولاه ، سار إليه بأفواه الأنام ، وما ترجمت به السنة الأيام . لأن كل موضع عمله الملوك في مولاه قد طار ، وطبق الأقطار ، وسرى وسار ، وعاد سلك در المسار ، وأدبرت عليه الأكواب ، وخرقت فيه الشياب ، وشدا به الرجال والنسوان ، وترنم به الشيوخ والشبان . وصار تحفة الجليس وتحية الندامان .

وسار به من لا يسير مشمراً وغنى به من لا يغنى مفرداً وكم من عروس غنى به فلهى عن عرسه ، وجلس شدا فيه فلهى التدريم عن كأسه وأنسه . وكم صوفى سمعه ققام إلى لهوه من قعوده ، وعواد غنى به فرأى في النطوق<sup>(٢)</sup> غايته سعوده من عوده . وиласارت هذه الموسحات لحسها ولا سيرت ، ولكن لإحسان من توشت بذكره وتصورت . ولاعبق

(١) الموضع في دار الطراز أيضاً من ٩٦ ، والموضع إذا بدأ بالفنون سمى عند ابن سناء الملك « أقرع » في مقابل « الثام » وهو ما يبدأ بالنقل .

(٢) كما وفى هامش النسخة : القوط .

نشرها لطيفاً . وإنما لفضل من تمسكت بمحبته وتعطرت . وما عظم الناس  
قائلها إلا لعظم من قالها فيه . ولا أطرب حديثها الأسعاف إلا لأن مدح مولانا  
من قوافيه .

وإذا الفتى المدوح أُنْجَح سعيه      في نفسه ونداء أُنْجَح شاعر «

### الفناء والتوضيح :

فهل ظفرت حقاً موشحات ابن سناء الملك في حياة صاحبها بهذه المزيلة التي  
جعلت المغنين يغنوون فيها ، وتشيع حتى يشدو بها الرجال والنسوان ، ويترنم بها  
الشيخ والشبان ، كما يقول . إن شهرتها عند المثقفين وأرباب النظم في عصره ،  
ومنهم القاضي الفاضل ، غير مستبعدة ولا منكرة ، لما فيها من جهد في وصنيعه  
كان يتنافس في سبيلها شعراء ذلك العصر وكتابه ، وقد شهد بهذا التفوق عدد  
من المؤلفين بعد ابن سناء الملك .

وهذا صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي « المتوفى ٥٧٦٤ » في كتابه  
« توشيع التوشيع <sup>(١)</sup> » حين يتحدث عن اشتهر بفن التوشيع من أهل البلاد  
يقول « ومن أهل الديار المصرية القاضي السعيد هبة الله بن سناء الملك ، وهو  
حامل راية هذه الصناعة والناس عليه فيها عيال ، ونصر الدين بن فلاقس  
الإسكندرى ، والأسعد بن مماني ، وابن وزير ، وابن المنجم ، والسراج الوراق  
وابن سعيد بن المغربي ، والنصير الحمامي ، ومظفر الأعمى ، والشهاب أحمد بن  
عبد الملك العزاوى ، وقد أكثروا من هذا الفن . ومن شعراء الشام السراج عمر

(١) خطوط الإسدوبيال رقم ٤٣٨ . وقد جمله مفهوس الإسكونريل « دير بروج »  
من تأليف محمد بن حسن بن عساكر ، وهو خطأ منه ، لأن هذا الأسم مكتوب في صفحة العنوان  
ولكنه في المقدمة ناسخ الكتاب . أما مؤلفه فهو صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي  
وقد نبه إلى هذا في مقالة بعجلة الأنداش الإسبانية ( المجلد ١٤ من ٢١٤ سنة ١٩٤٨ )  
س. م. شترن

ابن مسعود الكنافى الحلبي المعروف بالمحار ، والشيخ صدر الدين محمد بن الوكيل ، وأحمد بن حسن الموصلى ، وهو من المكتثرين<sup>(١)</sup> » فقد نعت الصدفى فى صنعة التوشيح ابن سناء الملك بما لم ينعت به أحداً من المصريين أو أهل الشام .

ومن قبله قال أبو الحسن على بن سعيد <sup>٦٨</sup> « في كتابه *المقططف من أراهر الطرف*<sup>(٢)</sup> » أما المشارقة فالتكلف ظاهر على ما عانوه من الموشحات ، فأحسن ما وقع لهم من ذلك موشحة ابن سناء الملك المصرى الذى أولها ، وقد اشتهرت في الشرق والغرب :

حبي ارفع حجاب النور ، عن العذار  
يقطر بمسك على كافور ، في جلنار »  
ونقل ابن خالدون هذا النص<sup>(٣)</sup> نفسه ، ويزيد بعد هذه الفقرات مباشرة  
قولاً يوم أنه من هذا الموشح ، وهو :

كلى ، ياسحب تيجان الربى بالخل

واجلى ، سوارها من بعض الجدول

والواقع أن هذا الأخير ، طلم موشح آخر لابن سناء الملك<sup>(٤)</sup>

(١) ورقة ٨ و ٠

(٢) مخطوط الإسکورىالتحت رقم ٤٥٥ . وقد أعددنا نص ابن سعيد عن التوشيح والزجل فيه للنشر في الكتاب الماس بذكرى ابن خالدون الذي يطبعه المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية بالقاهرة .

(٣) المقدمة - الفصل الأخير من ٩٤ هـ من طبة بولاق ١٣٢٠ هـ - وازرواية فيه « تنظر المسك على الكافور » .

(٤) ورد هذا الموشح الأخير المستطرف للأ بشيمى ج ٢ ص ٢٥٩، ٢٣٦ وهو موشح لابن زال يعنى فيه إلى اليوم - انظر فؤاد رجائي ونديم على الدويش في المنشقات الأندلسية من ، وازرواية فيها « سوارك » مكان « سوارها » .

(م ١٣ - ابن سناء الملك)

فابن سعيد حين وصف موشحات المشارقة بالتكلف لم يستثن منها موشحات ابن سناء الملك كلها ، وإنما نص على موشح واحد وصفه بالأشهار في الشرق والغرب ، وهو موشح يبدو من مطلعه أنه غير معقد القوافي ، أى أنه يفتقر إلى السمة التي جعلها ابن سناء الملك ظهر براعته وتفوقه ، وهي إكثار القوافي وتنويعها ، والبلوغ بها إلى أقصى ما يسعه . وكذلك الموشح الثاني الذي جاء عند ابن خلدون . فقد عارض به الناظم موشحاً لأندلسي ، هو عبادة بن سناء ، مطلعه<sup>(١)</sup> :

من ولی ، فی أمة أمرا و لم يعدل  
يعزل ، إلا لحافظ الرشاً الأَكْحل

والترزم ابن سناء الملك قوافي الأقواف وأوزان الأغصان لم يزد فيها ، ولم يصف إليها ، ثم اقتبس مطامع الموشح الأندلسي فجعله خرجة لموشحة ، خلافاً لما هو شائع بين الوشاحين القدماء من اقتباس الخرجات لا المطامع ، وعلى أن محبي الدين بن العربي قد سلك هذا السبيل أيضاً كما سترى بعد . وخرجة ابن سناء للملك وغضنه التمهيد هو :

من ظلم ، فی دولة الحسن إذاً ما حکم  
فالآلم ، يجول في باطنـه والنـدم  
والقـلم ، يـكتب فيه عن لـسان الـأـمـم  
من ولـی ، فـی دـولـةـ الحـسـنـ وـلمـ يـعـدـ  
يـعـزلـ ، إـلاـ لـحـافظـ الرـشاـ الأـكـحلـ<sup>(٢)</sup>

(١) فوات الوفيات - ١ مس ٢٥٥ .

(٢) هذه الفقرة محرفة في المستطيف حيث رسمت « يزى لحافظ الرضا الأكحل » .

فاشتهر هذين الموسعين والغناء فيما ، أو في أحدهما إلى اليوم ، يشهد بأن ابن سناء الملك قد غنى حقاً في مoshحاته كما ذكر ، ولكنه يشهد أيضاً بأن ما كان من مoshحاته موضوعاً للفناء كان ماقلات فيه القوافي ، أو ما التزمت فيه الماذج الأندلسية ، بما يؤيد ما نذهب إليه من أن مفاخرة الوشاح بالإكثار من القوافي ، ومزاحمة بعضها بعضاً والإسراف في تنويعها ، لا يتفق وما ينبغي أن تكون عليه الموسحة من بساطة وحرية وانطلاق هو سر جمالها ، وقد دعا قال ابن حزمن الأندلسي « ما الموسح بموشح حتى يكون عارياً عن التكفل <sup>(١)</sup> » ..

أما ماجاه في كلام ابن سناء الملك عن المتصوفة وطريقهم على مoshحاته ، وهو ما عبر عنه بقوله آنفاً « وكم من صوف سمعه فقام إلى لهوه من قعوده » فلا ندرى أهى مبالغة في القول من الناظم ، أم أنه حقاً غزا بمoshحاته مجالس الصوفية ومجتمعاتهم ، فاتخذوا من بعض مoshحاته أغاني يشطحون على نغماتها . ونحن أميل إلى أن نعد ذلك مبالغة ؛ إذ أن ماوصلنا من مoshحات ابن سناء الملك ليس فيه غير موشح واحد في الرهد ختم به مجموعة Moshحاته من دار الطراز ، ابتدأ فيه بالقصن ومطلعه :

### طائر قلبي وقمت في الأشراك

وختمه بقوله :

يارب غعوا فإنني جاهل  
ياليتنى عنك لم أكن ذا هل  
وليتنى ما اغترت بالزائل

---

(١) المقتطف ورقة ١٥٢ من مخطوط الإسكوريال .

ولينى قط لم أكن قائل  
جاع الميسكين وصاح ياستي ، تَمَّا

وهذه الخرجة الأخيرة كانت في الأصل خرجة لموشح من نظم ابن سناء الملك في الجنون ، فجاء بها في هذا الموشح ليكون تكفيراً للموشح الأول ونسخاه . بل والمطلع نفسه هو مطلع ذلك الموشح بعد إذ دخل عليه من التعديل ما حوله من الجنون إلى الزهد<sup>(١)</sup> . وقد نص ابن سناء الملك على هذا الأسلوب في مقدمته لدار الطراز ، حين تحدث عن موضوعات التوشيح فقال : « وما كان منها في الزهد يقال له المكفر . والرسم في المكفر خاصة لا يعمل إلا على وزن موشح معروف وقوافيه أفعاله ، ويختتم بخرجة ذلك الموشح ليدل على أنه مكفره ، ومستقيل ربه عن شاعره ومستغفره<sup>(٢)</sup> ». »

وقد عرف الشعر هنا النوع من المكفرات أو الممحصات قبل الموشحات ، فابن عبد ربه صاحب العقد قد نظم عدداً من قصائد الزهد يعارض بها قصائده التي نظمها من قبل في أغراض دنيوية ، وكان يشير في كل قصيدة زهدية إلى أصلها أو مقابلاً لها على نفس هذا الأسلوب الذي سلكه ابن سناء الملك<sup>(٣)</sup> .

على أن المسألة فيما يتصل بالصوفية لا ترتبط عندنا بعدد ما نظمه ابن سناء الملك من موشحات في الزهد ، بقدر ما ترتبط بأن عصر ابن سناء الملك قد عرف المتتصوفة الذين ينظمون معانيهم الصوفية في الموشحات ، كما ينظمونها في الشعر . وحسب ذلك المصرأن يكون عصر محى الدين بن العربي « ٥٦٠ — ٦٢٨ » الذي ترك في ديوانه مجموعة من الموشحات الصوفية لها طابعها المميز الذي يختلف به اختلافاً كبيراً عن موشح ابن سناء الملك في الزهد وما يشبهه فالتصوف

(١) ورد موشح الأصل في دار الطراز من ٨٨ .

(٢) دار الطراز من ٣٧ .

(٣) ابن عبد ربه وعده لجبرائيل جبور من ١٣٤ « ١٩٣٣ » بيروت .

يطلب فيما يغنى فيه إشارات وتلميحات تتفق مع ما يدين به من أفكار وما يعتقده من نظريات لا يعني بها شعر الزهد أو موشحاته عند شاعر كابن سناء الملك.

وموشحات ابن العربي قد تغلو في المعانى الصوفية ، وتستخدم من الألفاظ والتراكيب مالا يستطيع فهمه إلا من عرفوا مذهب ذلك الصوف في وحدة الوجود . وقد ترق وتحف ويكثر فيها الفزل الذى يختتم الرمز والتوجيه بحيث تصبيع قربة من كل نفس . والأمثلة على النوعين كثيرة في ديوانه الكبير . فمن أمثلة النوع الأول موشحه الذى مطلعه<sup>(١)</sup> :

تدرع لاهوى بناسوئ ، وحصل موءم . اليوم تابوتى

وهو في مثل هذا الموشح يجيء بخرجة ييدو أنها من نظمه هو ، وأنها غير مقتبسة عن غيره من الواشاحين المذنبين . وخرجة هذا الموشح مع غصن التهيد :

فلو زال تزنيد وتبريح  
في القول وفي القلب وتجريح  
لفتح في سرك تشريح

ولاحظت ما لاحظ من أوقى ، معاينة القرب وما أوقى

ومن أمثلة النوع الثاني هذا الموشح الذى مطلعه<sup>(٢)</sup> :

عندما لاح لمى المتكا ذبت شوقا للذى كان معى  
وهو في هذا النوع يقتبس المطالم الأندلسية الشهيرة ويسعد التهيد لها .  
وخرجة هذا الموشح وغضنه الأخير هو :

---

(١) الديوان ص ٣٨٩ .

(٢) الديوان ص ٣٩٢ .

أيتها الساقى اسقنى لا تأقلى  
 فاقد أتعب فـكـرى عـذـى  
 ولقد أنسـدـه ما قـيـلـ لـى  
 أـيـهاـ السـاقـىـ إـلـيـكـ المـشـتـكـىـ ،ـ ضـاعـتـ الشـكـوـىـ إـذـاـ لمـ تـنـعـ  
 وـقـدـ رـأـيـناـ كـيـفـ أـصـلـحـ مـنـ الـفـرـةـ الـأـخـيـرـةـ لـتـسـتـقـيمـ مـعـ مـعـانـيـهـ الصـوـفـيـةـ ،ـ  
 وـكـانـتـ مـنـ قـبـلـ فـيـ موـشـحـ اـبـنـ زـهـرـ<sup>(١)</sup> :ـ  
 قد دـعـونـاكـ وـإـنـ لـمـ تـسـمـ  
 أـمـاـ الـمـوـشـحـاتـ الـقـىـ اـقـبـسـ فـيـهاـ خـرـجـاتـ أـنـدـلـسـيـةـ مـشـهـورـةـ فـكـثـيرـةـ أـيـضاـ ،ـ  
 فـيـهاـ موـشـحـهـ الـذـىـ مـطـلـمـهـ ،ـ وـهـوـ قـفـلـ<sup>(٢)</sup> :ـ  
 سـرـاـئـرـ الـأـعـيـانـ ،ـ لـاحـتـ عـلـىـ الـأـكـوـانـ ،ـ الـفـانـطـرـيـنـ  
 وـالـعـاشـقـ الـغـيـرـانـ ،ـ مـنـ ذـاـكـ فـيـ يـمـرـانـ ،ـ يـبـدـىـ الـأـبـيـنـ  
 فـإـنـ خـرـجـتـهـ قـدـ وـجـدـنـاـهـاـ مـنـ قـبـلـ اـبـنـ بـقـىـ الـوـشـاحـ الـأـنـدـلـسـيـ ،ـ وـنـصـهاـ  
 فـيـ كـتـابـ اـبـنـ بـشـرـىـ<sup>(٣)</sup> .ـ  
 بـالـلـهـ يـاجـنـانـ ،ـ اـجـنـ منـ الـبـسـتـانـ ،ـ الـيـاسـمـينـ  
 وـخـلـ ذـاـ رـيـحانـ ،ـ بـحـرـمـةـ الرـحـانـ ،ـ للـعـاشـقـيـنـ  
 وـقـدـ أـحـسـنـ الشـيـخـ مـحـيـ الدـنـ التـهـيدـ لـهـذـهـ الـمـرـجـةـ ،ـ فـجـعـلـ مـنـهـاـ رـمـزاـ حـيـاـ لـمـانـ  
 جـمـيلـةـ قـالـ :ـ  
 وـغـلـتـ فـبـسـتـانـ ،ـ الـأـنـسـ وـالـقـربـ ،ـ لـسـكـنـهـ

(١) جاء الموضع في دار الطراز من ٧٣ .

(٢) الديوان من ٨٥ .

(٣) خطوط الأستاذ جورج كولان صحفة ١٦٥ .

فقام لِي الريحان ، يختال من عجب ، في سنده  
أنا هو يا إنسان ، مطيب الصنْب ، في مجلسه  
جنان فِي جنان<sup>(١)</sup> .....

ومهما يكن من أمر موشحات ابن سناء الملك ، فإن المقارنة بينها وبين  
موشحات محبي الدين بن العربي ، تجعلنا ندرك الفروق الواسعة بين النوعين من  
ناحية المعانى والأخيلة والرموز والصياغة ، مما يحملنا على القول بأن ابن سناء الملك  
حين أشار في خطابه السابق إلى منزلة توشيحه من الصوفية كان مبالغاً في الافتخار  
بنفسه . إن موشحات ابن العربي من ناحية الأوزان والقوافِ تتجنّح إلى السهولة  
واليسير والبعد عن التكلف والتعقيد . وهو اتجاه سنجده فيما بعد عن خليفةه  
أبي الحسن الشثري ، الذي لا يقف عند التوسيع وحده يحمله أغانيه الصوفية ،  
بل يتبع من الرجل وسليته إلى ذلك ، إيثاراً للقرب والسهولة ، وسعياً وراء  
البساطة ، والتماساً لاستجابة جاهير المتصوفة .

وليس من شك في أن ما لاحظناه عند ابن سناء الملك من الحرص على  
الابتکار بالمفهوم الذي ارتضاه لا يتيح لموشحاته أن تغزو مثل مجتمعات الصوفية  
التي تريد الانطلاق والانفعال الوجداني .

### مِرْجَاتُ ابن سناء الملك :

أشرنا من قبل إلى أن ابن سناء الملك أدرك قيمة الخرجة في الموشح وأهميتها  
وأحس بأنها مصدر الجمال والطراوة حتى قال فيها إنها « أبزار الموشح وملحمة  
وسکره ومسكه وعنبره<sup>(٢)</sup> » ، كما أشرنا أيضاً إلى أنه قرر ألا يستعيّر خرجات

(١) رسمت الفقرة الرابعة في الديوان « وحلل الريحان » وفي المزجات من طبعة الديوان  
تحريفات كثيرة من فعل الساخ .

(٢) دار الطراز ص ٤٢ .

الأندلسين كما فعل زملاؤه المصريون ، وكما كان يفعل الأندلسون أنفسهم حين يشتكون في استخدام الخرجة الواحدة ، وذكرنا الخطأ الذي وقع فيه : اعترنا حين نفهم أن الأعمى هي مجرد لغة أجنبية غير عربية ، وبني على ذلك خرجة فارسية في إحدى موسحتاته .

ونستعرض الآن ما بين أيدينا من خرجات نظمها ابن سناء الملك وختم بها موسحاته ، لنرى مذهبها ومسلكه في اختيار معانيها وصيغتها ، ومدى ارتباطها بالموشح أو ارتباط المושح بها ، وخاصة بالفصل الأخير الذي يمهد فيه للخرجة ، والذي هو مجال لبراعة الوشاحين وطرافة قائمهم .

ويتبين أن تقرر فيها يتصل بعدول ابن سناء الملك عن استعماله خرجات الأندلسين أنه كان محقاً من الناحية النظرية على الأقل في موقفه هذا ، إذ المفروض كما قلنا أن الخرجة عامية ، ولما كانت العامية الأندلسية مختلف عن العامية لل SCRIBER ، كان من واجب الوشاح المصري ، مادام قد فهم سر وجود الخرجة ، أن يجعلها في لغته العامية لافي لغة إقليم عربي آخر . ولكن هذا الحق أو الواجب سيضم الوشاح المصري أمام مشكلة لا يدرى ماذا يكون حلها ولا المخرج منها . إن الوشاح الأندلسي الذي عاش في القرن الخامس الهجري والسادس ، وهو الذي وصلت موسحاته إلى ابن سناء الملك من أمثال الأعمى التطيلي وابن بقى وعبدة الفراز وابن زهر ، قد وجد بين يديه في البيئة الأندلسية خرجات كثيرة في موسحات سابقة على عصره ، يغنى فيها المتنون وينشدوا المنشدون ، ولقد اعتبر ذلك الوشاح الأندلسي أن هذه الخرجات ملك مشاع للوشاحين جهيناً ، يتحقق له أن يقتبس منها وأن ينقلها بنصها إلى موسحاته ، وهو حين يفعل ذلك يذكر الأندلسين بما يعرفون ، ويعرض عليهم ما يحفظون من هذه الخرجات ، فيكون ذلك مصدر طرافة واستطراف لديهم . ولم يكن الموقف

في مصر مشابهاً لهذا الموقف في الأندلس . فالموشحات حديثة عهد بمصر ، وهي في الغالب قد جاءت إليهم ملحةً بالحانها الأندلسية . وربما كان المفنون الأول فيها من المهاجرين الأندلسين أو المغاربة ، بما يحملها في أول راحلتها غير أصلية في البيئة المصرية ، وغير مرتبطة بتاريخ شعبي طويل ، كذلك ارتبطت به في الأندلس حيث ظهرت هنالك منذ القرن الثالث المجري . ونحن فضلاً عن ذلك نفترض أن الوشاحين الأندلسين الأول لم يخترعوا خرجاً لهم اختراعاً منذ أول الأمر ، بل إنهم أخذوا من الأغاني الشعبية الأندلسية في عصرهم مطالع أو خواتم أو لوازم تلك الأغاني الشعبية ، فجعلوها جزءاً من موسيقائهم ، التي كانت في أصلها تقليداً لتلك الأغاني ومحاكاة لها في أوزانها ونظمها ، وأن هذه الخرجات لهذا السبب كانت دليلاً للمغني يعرف عن طريقها لحن الموسيقى ، فلما تطور فن التوسيع الأندلسي واستقل عن الأغنية الشعبية ، وارتقي إلى مستوى المتقفين ، وانزل إلى حد ما عن أصله الشعبي ، واتصل بفن القصائد العربية ، خلت الخرجات فيه قطرة العبور إلى ذلك الأدب الشعبي من جانب ، وإلى التراث السابق من الموسيقى التي حفظت وشاركت بين الناس من جانب آخر ؛ ومنعنى هذا أن الوشاح التقى المتأخر ظل يجذب في بيته نماذج من الخرجات على اختلاف المستويات يستطيع أن يحاكيها ويستوحيها ، إن لم ينقلها بنفسها ، فيما ينفعه من موسيقى<sup>(١)</sup>.

فإذا يكون موقف ابن سناء الملك من الخرجات التي أصر على أن يخترعها هو على ضوء ما ذكرناه ؟ لاثث أن البيئة المصرية كانت لها أغانيها الشعبية في لغتها العامية . فهذه حقيقة لا بد منها في كل بيئة وفي كل عصر .

ولقد عرفت مصر قبل عصر ابن سناء الملك **ألواناً** من المنظومات تشبه

---

(١) الرجل في الأندلس - ص ٦ وما بعدها .

بعض الشبه المoshجات من ناحية مخالفة هـا للقصيدة العربية القديمة . وقد عرفت هذه المنظومات بأسماء مختلفة وكان بعضها في أصله مخلوـاً من الشرق ، هي الزـكالش والـبلـاـيـق والـموـالـيـا والـسـكـان وـكان والـقـوـمـا وـمنـظـومـاتـ أخرى<sup>(١)</sup> . هنا إن هذه المنظومات تختلف غالباً في أوزانها ونظام قوافيها عن المoshجات ، ولكنـها كانت فيـا نـعـقـدـ المـنـفـذـ الـوـحـيدـ الـذـىـ يـسـطـعـ اـبـنـ سـنـاءـ الـمـلـكـ أـنـ يـسـتوـحـيـهاـ إنـ لمـ يـسـطـعـ نـقـلـ أـجـزـاءـ مـنـهـاـ ،ـ وـأـنـ يـتـخـذـهـ مـادـةـ يـرـجـعـ إـلـيـهـاـ فـيـماـ يـرـيدـ نـظـمـهـ مـنـ خـرـجـاتـ ،ـ لـتـؤـدـىـ بـذـاكـ الـخـرـجـةـ عـنـدـهـ نـفـسـ الـنـهـمـةـ الـتـىـ أـدـهـاـ فـيـ المـوـشـجـاتـ الـأـنـدـلـسـيـةـ .ـ فـهـلـ فـعـلـ ذـلـكـ ؟ـ إـذـاـ تـأـلـمـاـ نـصـوـصـ خـرـجـاتـهـ وـأـطـلـاـنـاـ الـوـقـوفـ عـنـدـهـاـ ،ـ وـجـدـنـاـ أـنـهـ لـمـ يـفـعـلـ ذـلـكـ .ـ إـنـ اـبـنـ سـنـاءـ الـمـلـكـ ،ـ وـإـنـ أـدـرـكـ قـيـمـةـ الـخـرـجـةـ وـخـطـرـهـاـ فـيـ الـمـوـشـجـ ،ـ لـمـ يـصـلـ عـنـدـهـ هـذـاـ إـلـىـ إـدـرـاكـ إـلـىـ الـحـدـ الـوـاجـبـ ،ـ الـذـىـ يـجـعـلـهـ يـلـمـعـ الـصـلـةـ بـيـنـهـاـ وـبـيـنـ أـدـبـ الـفـنـاءـ الشـعـبـيـ .ـ وـلـهـذـاـ خـلـتـ خـرـجـاتـهـ كـمـاـ سـرـىـ مـنـ آـثـارـ ذـلـكـ الـخـيـالـ الشـعـبـيـ الـذـىـ نـلـمـحـهـ فـيـ خـرـجـاتـ الـأـنـدـلـسـيـينـ ،ـ وـالـذـىـ هـوـ مـصـدرـ الطـرـافـةـ كـمـاـ قـلـنـاـ فـيـ تـلـكـ الـخـرـجـاتـ .

إن مسلك ابن سناء الملك من الخرجات كان يتعدد بين ثلاثة مصادر : أولها الخرجات الأندلسية ، فهو وإن رفض نقلها ، لم يستطع أن ينجيـهاـ عنـ ذـاكـرـتهـ وـهـوـ يـنـظـمـ خـرـجـاتـهـ ،ـ وـقـدـ رـأـيـناـ مـنـ قـبـلـ الشـبـهـ بـيـنـ إـحـدـيـ خـرـجـاتـهـ الـتـىـ يـتـحدـثـ فـيـهـاـ عـنـ «ـشـيـطـةـ»ـ الـفـتـىـ وـشـكـوـيـ الـفـتـاةـ مـنـهـ وـبـيـنـ خـرـجـةـ اـبـنـ بـقـىـ ،ـ وـعـنـ هـذـاـ مـصـدرـ أـيـضـاـ أـخـذـ اـبـنـ سـنـاءـ الـمـلـكـ مـاـ يـنـزـعـ إـلـيـهـيـ كـثـيرـ مـنـ خـرـجـاتـهـ مـنـ تصـوـيـرـ جـرـأـةـ الـرـأـةـ وـعـدـمـ قـنـاعـتـهـ بـالـحـبـ الـعـذـرـيـ ،ـ وـحـضـرـهـ عـشـيقـهـاـ فـيـ غـلـظـةـ عـلـىـ

(١) وأشار ابن سعيد في القسم الخامس بمصر من المغرب من ٣٦٥ إلى الـبـلـيـقـ ومـثـلـ لهـ ،ـ وأشارـ فيـ المـقـطـفـ إـلـىـ الـرـبـعـاتـ «ـ وـرـقـةـ ٨٦ـ مـنـ مـخـلـوطـ الـقـاهـرـةـ »ـ .ـ وأشارـ الدـكـتـورـ عـبدـ كـاملـ حـسـنـ إـلـىـ الزـكـالـشـ فـيـ صـ1١٤ـ مـنـ درـاسـاتـ فـيـ الشـعـرـ فـيـ عـصـرـ الـأـبـوـيـنـ .ـ وـفـيـ الـمـاطـلـ الـخـالـيـ لـصـفـيـ الـدـيـنـ الـحـلـيـ حـدـيـثـ عـنـ الـمـوـالـيـاـ وـالـسـكـانـ وـكـانـ وـالـقـوـمـاـ .

الملته الجسدية ، وتجنب الحياة والتردد . وقد أورد ابن سناء الملك من هذا الصنفه الأندلسى ما يمثله المושع الذى خرجته :

حبيبي اعزم ، وقم واهجم<sup>(١)</sup> ... الخ

ومن أمثلة حماكته لهذا النوع ما جاء به فى مoshayhe الذى خرجته<sup>(٢)</sup> :

بالتله لس ، تبسنى بس ، دع ذا الموس

وذا الكسل ، .... الخ

ويكاد التشابه بين الخرجتين أن يكون كاملا ، وكذلك موشحه الذى

مطلمه :

نعم أمانك في عذاب ، وأشتبيك<sup>(٣)</sup>

فإن خرجته من هذا الطراز أيضاً . ولقد أكثرا بن سناء الملك من الفحش في خرجاته ، وكأنما أعجبه هذا الأسلوب ، ففلى فيه وأسرف وتجاوز الحد ، حتى فاق الأندلسيين فيه.

أما المصدر الثاني الذى اعتمد عليه ابن سناء الملك فهو الشعر العربى ، ممثلا في القصائد الغزلية التي اشتغلت من المانى والأساليب على ما هو معروف متداول . بين الشعرا على اختلاف العصور ، من الحديث عن العنول والواشى والرقب ، وعن غيره عشرة حبيبة وخطر المغامرة بسبيلهم ، وعن تنون الحبيبة وهجرها وقصوها ، وما يدور حول هذا من معان وصور . وتأثير هذه المانى في موشحت ابن سناء الملك كبير . ولكن صداتها في الخرجية أضعف منه في سائر الموشحة ، لأن الاتجاه إلى الفحش الذى أشرنا إليه كان أغلب في خرجاته ، وكان هذه

(١) دار الطراز ص ٥٨ .

(٢) دار الطراز ص ٩٧ .

(٣) دار الطراز ص ١٠٠ .

التناقض بين الفكرة التي تسيطر على المoshجحة من عذرية الهوى وامتناع الحبوبة وبين نزعة الظفر والإفحاش في الخرجة مما هدم الوحدة النفسية في بعض مoshجحات ابن سناء الملك .

- والشعر العربي منذ عصر أبي نواس قد اشتمل على غزل في الغلمان . وأحسب أن ما وجد في خرجات ابن سناء الملك من هذا اللون من الغزل كان مقتبساً من شعر الجون العباسى . وكثير من وشاحى الأندلس سلكوا أيضاً هذا المسلك .

أما المصدر الثالث الذى استقى منه ابن سناء الملك مادة لمoshجحاته فهو اللغة العامية . ولتكن ليست العامية فى أغانيها وأغيلتها ومعاناتها ، بقدر ما هي العامية فى لفاظها وفي جملها التصيير ومصطلحاتها ، وما يجره هذا من تشبيه أو استمارة . ولا شك فى أن هذا المصدر ، على أنه محدود ضيق ، كان سبباً فى طرافة بعض خرجاته ، وسنذكر أمثلة لهذا :

يقول فى إحدى خرجاته . وفي غصن التهديد<sup>(١)</sup> :

وغانية بالأحداق ، تصيد  
وعندى إليها أشواق ، تزيد  
على بابها العشاق ، وفود  
قالت وهم تحنت الطاق ، قمود  
عشاقى مسامير الباب ، قولوا  
لهم إن صدرى قد ضاق ، فزولوا

انتشبىء من لا يتزحزح من مكانه بمسامير الباب ليس من تشبيهات الشعراء

(١) دار الطراز من ١١٢ .

في القصائد ، وإنما هو من تشبيهات العامة ، ولعله لازال موجودا إلى اليوم .  
ولكن هل الصورة نفسها من الخيال العامي ؟ نربد صورة وفود العشاق للزدجين  
أيام باب المنشقة ، أم أنه استوحاهما من الشعر القديم حيث يذكر فيه كثرة  
العشاق ؟

وفي موضع آخر جعل القاضي خرجته<sup>(١)</sup> :

أكل في ، مما يبوسو ، ذى النفة من غير كيسو

فعبارة النفة من الكيس عامة ، وإن استخدمنا القاضي الفاضل في ترجمة  
كما مر بنا من قبل ، ويبدو أنه مثل . أما عبارة « أكل فيه » كنایة عن كثرة  
التقبيل فمعنى يكرره ابن سناء الملك في قصائده ، ولا أحسبه عامياً .

وربما استطعنا أن نرد إلى هذا المصدر ماجا . في أكثر من خبرة عندم  
من ذكر القاضي يشكوا إنيه الحب ، ففي المواويل العامة إلى اليوم شخصية  
تقليدية هو قاضي الغرام ، ومع هذا فقد جاء ذكر ذلك في الشعر أيضا ، ومن  
أمثله هذه الخرجات عند ابن سناء الملك<sup>(٢)</sup> :

بإله عليك ابهر ، وحن وأغدر ، ولا تنظر ،

ولا تحضر ، على عيني ، لا بدلي ياني

زروح للقاضي ، يجعلك في حبسى .

وربما وجدنا في بعض خرجات ابن سناء الملك نوعا من البساطة التي تشبه  
كلام العامة ، ومع أن هذه البساطة من السمات الواضحة في كثير من الخرجات  
الأندلسية ، إلا أن ابن سناء الملك الحق في أن تسجل له ، وإن استوحى فيها  
الأندلسين كما استوحاهم في غير ذلك مالم نذكره من قبل ، ولم نشر إليه لوضوحيه ،

(١) دار الطراز من ١٠٥ .

(٢) دار الطراز من ١٠٤ .

ولأنه في حديث عن الخرجة الأندلسية في مقدمة كتابه قد جعل لها شروطاً كثيرة التزم هو بها أيضاً فيها نظم من خرجات ، كان تسبق الخرجة بقني أو أشد ، وكان تكون على لسان امرأة، وكان يكون الخروج إليها وثنا واستطراداً إلى غير ذلك .

ومن أمثلة الخرجات البسيطة القريبة من اصطلاح العامة قوله<sup>(١)</sup> :

يقوم استحروا ، يروح حبيبي وتفرحوا ؟

ومثل قوله<sup>(٢)</sup> :

حلفت ، ماتحب إلا أنا ، كذبت ، ونعمـة مولاـنا

ومثل قوله :

حبيـبي دعـني روحـ ، دخلـ على العـشاـ ، واسـيـجي زـوجـي<sup>(٣)</sup>

ومثل قوله مع غصن التميم<sup>(٤)</sup>

عـانـقـي خـليلـ ، حتـى اـرـتـوى عـلـيـ

فـقـلتـ للـعـذـولـ ، لما آتـيـ فـضـولـ

الـخـرـجـةـ : عـانـقـتـ اـنـاـ حـبـيـبيـ ، وـأـنـتـ أـيـشـ !

وقد تبدو في خرجات ابن سناء الملك مع هذه البساطة الروح الشعبية التي تظهر في مناسبات عديدة ، مثل ما صورته هذه الخرجة القصيرة<sup>(٥)</sup> :

أشـربـ وـاطـربـ ، وـدـعـ الدـنـيـاـ تـخـربـ

(١) دار الطراز من ١٠١ .

(٢) دار الطراز من ١٢٥ .

(٣) دار الطراز من ٩١ - واسـأـيـ والـسـاعـةـ .

(٤) دار الطراز من ٨٩ .

(٥) دار الطراز من ١٣٠ .

أو ما يعبر في دقة عن كلام النساء ، مثل هذه الخرجة ، تقال لامرأة أسمت  
النعرف مع محبوبها فتركتها :

لعن الله رأيك وتدبرك  
خليطيه حتى أخذه غيرك ، لا ياخبره<sup>(١)</sup>

وربما عبرت كذلك عن حديث الرجال في الأسلوب اليومي ، في مثل  
النصف الأخير من هذه الخرجة<sup>(٢)</sup> :

خدني . إن لم نخط يدي  
نهج على رامي ، إلى بلاد الروم

تلك هي اتجاهات ابن سناء الملك فيما يتصل بالخرجة ، وهذه هي مصادره  
التي استقى منها مادة هذه الخرجات ، وليس من شك في أن الأسلوب العامي في  
بعضها كان مأخوذاً من كلام الناس ، لا من الأشعار العالمية التي كانت شائعة  
في عصره . وقد عرفنا عذرها ، والمشكلة التي واجهته ، لاسيما مشكلة الفروق بين  
أوزان تلك الأشعار الشعبية وأوزان المoshحات ، هذا إذا افترضنا أنه أراد  
الاتجاه إلى الشعر الشعبي ، وما نحسب أنه حاول الاتجاه إليه ، لما ذكرناه من فمه  
للعلمية في الخرجات فيما ضيقاً ، بدليل استخدامه للغة الفارسية ومما اخرته بابتكار  
خرجانه .

### خرجانة مستفارة ؟

رأينا من قبل أن ابن سناء الملك قد أخذ مطلع عبادة بن ماء السماء فجعله  
خرجة لموشحة المشهور « كللي » خالفاً بذلك ما ذكر عن التزامه في مoshحاته

(١) دار الطراز من ١٤٨ .

(٢) دار الطراز من ١٠٦ .

أن تكون الخرجات من تأليفه ، وموشح « كللي » غير مثبت في دار الطراز .  
 فهل نظمه الوشاح في أول هذه المoshحات ثم التزم ما التزم بعد ذلك ، أو أنه عدل  
 عن مذهبة أخيراً ، فسمح لنفسه باستعارة خرجات السابقين ؟ لأندرى .  
 ولكن ابن سناء الملك فيما يظهر قد استعار خرجة في موشح واحد من المoshحات  
 التي جاءت في دار الطراز<sup>(١)</sup> ومطلع الموشح :

يا وجنة الورد أو يا قاعة الآس

ما الناس إن لم يهيموا فيك بالناس  
 يا برد ريقك أو يا حر أنفاسي  
 لو لا ثناياك لم أنشط إلى السكس

وقد بدأ بالغصن كازرى تم جاء بالقفل الأول ، وهو من شطرين فقط :

وحاشى هوى أن يكسل  
 عن وصل الملاح والسلسل

أما غصنه الأخير الذى مهد به للخرجة فهو :

لا في السرى نلت مقصودى ولا السير

والقلب قد صار طياراً مع الطير

يمضى بخير ويأتينى بلا خير

حتى لقد قلت ما قد قاله غيرى

الخرجة : واوبلى واوبلى وايش اعمل

ما بقى في قلبي ما يحمل

(١) هذا الموشح رقم ٣١ من ١٢٧ .

فهل هذه الخروجة مستعارة ؟ وهل قوله « مافقه غری » يزيد به مانظمته غیری او يزيد شکوت ما شکا منه غیری ؟ إننا نرجح أنه استعار هذه الخروجة وربما كانت من بعض الأشعار الشعبية الشائعة في عصره . ولو صح هذا لكان ظاهرة فريدة فيما نعلم في موشحات ابن سناء الملك .

ويميلنا على افتراض هذا ، الأسلوب الشعبي الواضح في « ياويلي » و تكرارها وكأنها « يايليل » في موالنا الحديث ، علماً بأنها على هذه الصيغة « ياويلي » لا تزال مستعملة في الأغانى الشعبية وخاصة في المشرق العربي . بل لعل الروح الشعبية في مقطوعات هذا الموشح أوضح منها في سائر موشحاته ، فإن التعبير الذى استخدمه إذ قال : والقلب قد صار طياراً مع الطير ، يضى بخير ويأتينى بلا خير » تبدو عليه نفحة عامية تختلف بعض الشئ عن صيغ الشعراء حين يشهون القلب بالطائر . نعم إن قوله في أول الموشح « ياوجنة الورد » بمثابة بذلك الصيغة الشائعة مثل « ياورد الوجهة » أو « ياوجنة كالورد » وتشبيهه القد بالأس بدل البان أو غصن النقا ، يضفي على المطلع نسمة من الشاعرية لا تألفها في شعر ابن سناء الملك . ولا يزال مألوفاً في موالينا الشعبية إلى اليوم ما يشبه قول الوشاح في المقطوعة الثانية من هذا الموشح .

يا سائلى عن مليح ماله كنه  
اسمع صفاتى له تعلم بها من هو  
ساجى الطرف أسرع أكحل ....

والمقطوعة الرابعة فيها من السهولة ومن بعض الألفاظ ما يؤيد الروح العامية وهي :

(١) جاءت مثل هذه الصيغة عند ابن سناء الملك في موشح آخر من ١٣٠ حيث قال في غصن التمهيد :  
أبكي وغيرى غنى . ثم جاء بالخروجة وهي : لي عند بعض الجيران ، مكان ، وامكان (م - ١٤ ابن سناء الملك )

يا مَا لَكِ ذل سلطانك  
 يا حسن وجهك او تسخو يا حسانك  
 وحسن قدرك إذ يزهو بستانك  
 ولست أطلب إلا شم ريحانك

وأخيراً نلاحظ أن أغصان هذا المושح تتألف من أربعة أشطاف من بحر البسيط ، وهو البحر الذي نظمت فيه المواليا ، وانتظمت الأشطاف قافية واحدة .  
 وهو أيضاً ما كان متبعاً في نظم المواليا . قال صفي الدين الحلبي<sup>(١)</sup> متحدثاً عن المواليا « وله وزن واحد وأربع قواف على روى واحد ، ومحترعوه من أهل واسط من بحر البسيط ، اقطعوا منه بيتين ، وقفوا شطر كل بيت منها بقانية منها ، وسموا الأربعة صوتاً ومنهم من يسميهما بيتين على الأصل » كا نص المؤلف على أن المواليا كانت في أول الأمر على قاعدة القريض العرب حتى تسلمه البغداديون فلطفوه وفتحوه وحدفوا الإعراب منه .

لقد آثر ابن سناء الملك في هذا المoshح أقصى حدود البساطة من ناحية القوافي فكانت أفعاله على شطرين من قافية واحدة ، وهذا قليل في المoshحات<sup>(٢)</sup> ، وكانت فرات الأفعال كالأغصان أشطافاً كاملة لا فرات قصيرة ، ويظهر أن وزن شطري القفل من بجزه الرجز مع زيادة متعرك وساكن ، على شيء من الاضطراب في وزن بعض الأفعال . ولكن يبدو أن الخريجة على الأقل مما يمكن أن تقام على هذا الوزن ، وهذا الوزن هو الذي جعله ابن سعيد أصل الدويبيات حيث قال عنها<sup>(٣)</sup> « هي التي ولع بها المشرقة كما ولع المغاربة بالموشحات ،

(١) الماطل الحالى من ١٣٢ .

(٢) عيل الوشاحون إذا كان القفل من فردين ، أن يجعلوا كل واحدة منها ، على قافية ، أو أن يجعلوا أحدي الفردين قصيرة والثانية طويلة ، إذا اتفقت القافية فيما بينها . ويندر تما به الفردين وزنا وقافية .

(٣) المقططف ورقه ٧٣ - ١٠ من مخطوط دار الكتب حيث « المثلية العاشرة المشتملة على الدويبيات والمربيات « المفات » .

استنبتوا وزنها من الرجز ولا يتعدون بها وزناً واحداً ، وفيه متحرك وساكن  
رائد على الرجز الثالث المسمى بالمشطور<sup>(١)</sup> .

وهكذا نجد أن أجمل مoshحات ابن سناء الملك ، وأقربها إلى النفحـة الشعـبية  
هي المـوشـحـاتـ التي ضـعـفـ فيها مـجـهـودـهـ الذـيـ كانـ مـوـضـعـ مـفـاـخـرـتـهـ ،ـ وـهـوـ مـزـاحـةـ  
الـقـوـافـيـ وـالـإـكـثـارـ منـ الـفـقـرـاتـ وـتـقـصـيرـهـ .ـ لـعـلـ اـبـنـ سـنـاءـ الـمـلـكـ كـانـ أـحـقـ النـاسـ  
أـنـ يـرـدـدـ مـعـ الشـاعـرـ الـقـدـيمـ قـوـلـهـ :

إـذـاـ لـمـ يـكـنـ عـونـ مـنـ اللهـ لـلـفـتـيـ فـأـعـظـمـ مـاـ يـجـنـىـ عـلـيـهـ اـجـهـادـهـ

\* \* \*

إـذـاـ رـجـمـنـاـ بـعـدـ ذـلـكـ إـلـىـ مـوـشـحـاتـ اـبـنـ سـنـاءـ الـمـلـكـ نـنـظـرـ إـلـيـهـ جـلـةـ لـنـضـمـهـاـ  
يـمـحـابـ قـصـائـدـهـ ،ـ وـلـنـرـىـ هـلـ اـخـتـافـ خـيـالـ الشـاعـرـ وـفـنـهـ فـيـماـ يـتـصـلـ بـالـمـعـانـيـ  
وـالـمـوـضـعـاتـ وـأـسـالـيـبـ التـعـبـيرـ بـيـنـ الـمـوـشـحـةـ وـالـقـصـيـدـةـ ،ـ وـجـدـنـاـ فـرـوـقـاـ .ـ وـلـكـنـهاـ  
لـاـ تـكـادـ تـبـلـغـ الـحـدـ الذـيـ تـجـعـلـ مـنـ مـوـشـحـاتـهـ فـيـ هـذـاـ السـبـيلـ :ـ يـنـبـأـ يـخـتـلـفـ عـنـ  
قصـائـدـهـ .ـ إـنـ الـأـصـوـلـ الـفـنـيـةـ وـالـمـعـنـوـيـةـ الـتـيـ رـجـعـ إـلـيـهـ الشـاعـرـ حـينـ كـانـ يـنـظـمـ  
قصـائـدـهـ هـيـ التـيـ رـجـعـ إـلـيـهـ فـيـ نـظـمـ مـوـشـحـاتـهـ :ـ الـحـرـصـ عـلـىـ الـجـنـاسـ الـلـفـظـيـ  
وـالـمـقـابـلـةـ بـيـنـ الـمـعـانـيـ ،ـ وـالـاعـتـهـادـ عـلـىـ الـعـقـلـ فـيـ تـوـلـيدـ الـأـفـكـارـ ،ـ وـتـمـثـلـ الـتـرـاثـ  
الـشـعـرـيـ الـقـدـيمـ مـنـ نـاحـيـةـ التـشـبـيـهـاتـ وـالـأـسـتـعـارـاتـ ،ـ وـمـحاـولةـ الـزـيـادـةـ فـيـهـ وـالـإـضـافـةـ  
فـيـ الـجـزـئـيـاتـ إـلـيـهـ ،ـ وـمـواـصـلـةـ مـاـ اـصـطـلـاحـ عـلـيـهـ الشـعـرـاءـ مـنـ الشـكـوـيـ وـالـعـقـابـ ،ـ وـمـنـ  
جـعـلـ الـحـبـوبـ مـثـلاـ أـعـلـىـ فـيـ الـجـمـالـ مـنـ كـلـ وـجـهـ وـنـاحـيـةـ ،ـ وـنـ الحـدـيـثـ عـنـ الصـدـ  
وـعـذـلـ الـعـادـلـيـنـ وـعـذـابـ الـحـبـ وـأـلـهـ وـسـهـادـهـ وـبـكـانـهـ وـدـلـالـ الـحـبـيـبـ وـسـطـوـتـهـ ،ـ  
وـمـنـ الـحـدـيـثـ عـنـ الـخـمـرـ وـالـغـزـلـ فـيـهـ وـوـصـفـ لـوـنـهـاـ وـحـبـهـاـ وـأـثـرـهـاـ فـيـ شـارـيـهـاـ

(١) مراجـمةـ أـمـثلـةـ اـبـنـ سـعـيدـ ثـبـتـ أـنـ شـطـرـ الدـوـبـيـتـ يـتـالـفـ مـنـ أـحـدـ عـشـرـ مـقـطـعاـ .ـ  
وـشـطـرـ الـقـفلـ هـنـاـ لـاـ يـعـاـوزـ تـسـمـةـ مـقـاطـمـ .ـ

وما تنتهي عيده من لذة . ومن الإشارة إلى الرياض وإقامة التشبيهات بين مظاهرها وبين أضاء المحبوبة : وفي مoshجات ابن سناء الملك كاف أشعاره غزل بالفلمان وبالتراث منهم خاصة ، وفيهما تردد الناظم بين حياة البداوة وحياة الحضر في الحديث عن المعشوق .

تلك ظواهر عامة مشتركة بين الفنانين عنده . ولكن قصر الموسحة بالقياس إلى القصيدة ، وقيامتها على أساس وحدة المقطوعة لا وحدة البيت ، وافتراض أنها وضعت أصلاً للفناء لا للأغراض الكبيرة كال مدح والرثاء ، جعل مoshجات الناظم لا تتسع لكل ما اتسعت له قصائده ، كما أن الوشاح اتسع فيها أساليب الأندلسية في بعض موضوعات النظم ، وخاصة في باب المدح حيث يبدأ بغزل ويتهى بغزل خلافاً للقصائد التي لا تختتم في المدح بالغزل .

إن مدح كثير من الأندلسية في التوسيع تأثر بالغزل وامتزج به ، فكانوا يؤثرون في صفات المدوح أقربها إلى صفات المحبوب ، وهي الصفات التي تخف على النفس وتتجه إلى الشهائل الإنسانية الحبية في المدوح ، بحيث يتشبه الأمر أحياناً على القارئ أنه مدح أو غزل<sup>(١)</sup> . وأبن سناء الملك سلك ما يقرب من هذا السلك في أحدي مoshجاته في مدح القاضي الفاضل<sup>(٢)</sup> . على أن ما بين أيدينا من مoshجات الشاعر تدل على أنه كان مقللاً في استخدام المoshجات في المدح ، فاختلت بذلك مجموعة مoshجاته عن قصائده في الديوان ، إذأن معظم الديوان في المدائح .

ومدائحه في التوسيع موجزة قصيرة بما يناسب حجم الموسحة وما يتفق مع ما يريده الوشاح من إبراز الغزل فيها أولاً وآخرأ لكيلاً فقد صفتها الفنائية .

(١) من أمثلة هذا المدح مoshج ابن بقى الذي ورد في دار الطراز من ٧٦ ، والأخر الذي ورد في من ٧٨ .

(٢) مoshج : أرى نفسي لقلبي واعبة . دار الطراز من ١١٨ .

أما ما شفف به ابن سناه الملك في ديوانه من حسن التعليل ومن المفارقات ومن إيراد ما يشبه القضايا المنطقية والحجج العقلية فقد ظل قائماً في المؤشحة ولكنّه لم يتّوسع فيه توسيعه في الشعر ، لأنّ جهده في تلمس القوافي الكثيرة قد شغله واستنفاد بعض نشاطه في الجهد العقلي ، ولذلك كان تجديده في المعاني وابتكاره فيها أوضح في شعره منه في مؤشحاته .

لقد كانت الفرصة في أن تدخل إلى المؤشحات نفحات من الشعر الشعبي متاحة لو أتجه الشاعر إلى ذلك ، ولكنه لم يفعل حتى في الخرجات . بل ظل يدور في نطاق التراث الشعري الفصيح معنى وخيالا وأسلوبا . وقد صنع صنيعه كثيراً من الوشاحين مغاربة ومشاركة . فكانت المؤشحات ميداناً للمنافسة في الاقتدار على النظم ، ومجالاً لأن تنقل معاني القصائد إليها ، لافتاً جديداً بالمعنى الحقيقى للكلمة يعبر عن تزوع عاطفى ونفسى وخيالى نحو أفق عجزت القصائد عن اقتحامه .

## المصادر والمراجع

إبراهيم سلامه :

بلغة أرسطو بين الغرب واليونان - الطبعة الثانية - القاهرة سنة ١٩٥٢  
- مكتبة الأنجلو المصرية .

الأبشيمى (شهاب الدين أجمد )

المستطرف في كل فن مستطرف - بولاق سنة ١٢٩٢

ابن أبي الإصبع المصرى (أبو محمد زكى الدين عبد العظيم بن عبد الواحد . . .)  
بديع القرآن - تحقيق حفى محمد شرف - مكتبة هبة مصر - القاهرة

سنة ١٩٥٧

ابن أبي عون (إبراهيم بن محمد بن أحمد )

التشبيهات - تحقيق محمد عبد العيد خان - سلسلة منشورات جب -  
مکدرج سنة ١٩٥٠

ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد . . .)  
المثل السارف في أدب الكاتب والشاعر - تحقيق محمد حبى الدين  
عبد الحميد -

القاهرة سنة ١٩٣٩ ( مكتبة مصطفى البابى الحلبي )

ابن بشري الفرناطي ( على بن بشري )

عدة الجليس ومؤانسة الوزير والرئيس - مخطوط في ملك المستشرق  
الفرنسي جورج كولان . وهو مجموعة مختارة من المنشعات الأندلسية  
( ٣٠٠ موضع ) وهو في ٢٢٢ صفحة -

ابن خفاجة ( أبو اسحق إبراهيم )

ديوان - تحقيق السيد مصطفى غازى - مطبعة المعارف - الإسكندرية  
سنة ١٩٦٠

ابن خلدون ( أبو زيد ولی الدين عبد الرحمن بن محمد . . . )  
المقدمة - الطبعة الثالثة - بولاق ١٣٢٠ هـ

ابن رشيق القمياني ( أبو على الحسن بن علي )

العمدة في محسن الشعر وأدابه . تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد -  
القاهرة سنة ١٩٣٤ ( المكتبة التجارية الكبرى )

النثف من شعر ابن رشيق وزميله ابن شرف - تحقيق عبد العزيز  
الميمني الراجلوني - المطبعة السلفية - القاهرة سنة ١٣٤٣ هـ

ابن سعيد المغربي ( نور الدين أبو الحسن علي بن موسى . . . )

المقتطف من أزاهر الطرف - مخطوط الإسكندرية رقم ٤٥٥ - و مخطوط  
آل رفاعة ( صوره منها بدار الكتب المصرية - أدب ٩٧٩٧ ) . وقد  
نشرنا الفصل الأخير منه الخاصل بالموشحات والأزجال في كتاب  
ذكرى ابن خلدون - القاهرة سنة ١٩٦٢ الذي يصدره المركز القومي

لابحوث الاجتماعية والجنائية . ومن قبل كتبنا عنه بمحفلة  
سنة ١٩٤٨ Al-Andalns عدد ١٣ ص ١٩ وما بعدها .

المغرب في حل المقرب - القسم الخاص بمصر - الجزء الأول - تحقيق  
زكي محمد حسن وشوقى ضيف وسيدة إسماعيل الكاشف - منشورات  
كلية الآداب - جامعة القاهرة - القاهرة سنة ١٩٥٤

ابن سناء الملك ( هبة الله بن جعفر بن محمد )  
فصوص الفصول وعقود العقول ، جمع القاضى السعيد أبي القاسم هبة  
الله ابن القاضى الرشيد أبي الفضل جعفر بن سناء الملك ، من كلام  
القاضى الفاضل عبد الرحيم البيساني .

خطوط دار الكتب المصرية - نختان . الأولى تحت رقم ٢٢٦٥  
- أدب . والثانية تحت رقم ١٤٠٩ - أدب .

ديوان ابن سناء الملك - تحقيق محمد عبد الحق - منشورات دائرة  
المعارف العثمانية - حيدرabad ١٩٥٨

دار الطراز فى عمل المؤشحات - تحقيق جودة الركابي - دمشق ١٩٤٩

ابن طباطبا ( محمد بن أحمد ... )  
عيار الشعر - تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغول سلام - القاهرة ١٩٥٦  
( المكتبة التجارية الكبرى )

أبو هلال المسكري ( الحسن بن عبد الله بن سهل ... )  
كتاب الصناعتين - الآستانة سنة ١٣٢٠ هـ  
ديوان المعانى - مكتبة القدسى - القاهرة ١٩٥٦ هـ

البحترى (أبو عبادة الوليد بن عبد بن بجبي الطائى)

ديوان - بيروت ١٩١١

الموى (تقى الدين أبو بكر على . . . .)

خزانة الأدب - بولاق سنة ١٢٩١ هـ

السكاكى (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر . . . .)

مفتاح العلوم - القاهرة - المطبعة اليمنية - سنة ١٣١٨ هـ

شوقي ضيف

الفن ومذاهبه في الشعر العربي - دار المعارف - الطبعة الرابعة - القاهرة

سنة ١٩٦٠

الصندى (خليل بن أبيك)

تشريع التوسيع - مخطوط الإسکوريال تحت رقم ٤٣٨ - ونسب  
خطاً إلى ابن عساكر (محمد بن حسن) وهو ناسخه - والخطوط  
مجموعه من موشحات مغربية وأندلسية مع مقدمة اعتمد فيها المؤلف  
على دار الطراز لابن سناء الملك.

شرح لامية المجم المعروف بالفيث المنسجم - الإسكندرية سنة ١٢٩٠ هـ

صفى الدين الحلبي (عبد العزيز بن سرايا)

العاطل الحالى والمرخص الفالى - تحقيق وطبع هوزر باخ - ألمانيا (وسbaden)

سنة ١٩٥٦

العباس (عبد الرحيم بن عبد الرحمن بن أحمد) .  
معاهد التنصيص - مصر سنة ١٣١٦ هـ

عبد الحميد يونس .  
الأسس الفنية للنقد الأدبي - دار المعرفة - القاهرة سنة ١٩٥٨ .

عبد العزيز الأهواي .  
الرجل في الأندلس - منشورات معهد الدراسات العربية العالمية .  
القاهرة - ١٩٥٧ .

عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد)  
أسرار البلاغة - تحقيق محمد رشيد رضا - المنار - القاهرة - ١٩٤٧ .  
الطبعة الرابعة .

عبد الطيف حزة .  
الحركة الفكرية في مصر في المعرضين الآسيوي والمملوكي الأول - دار  
الفنون العربي - القاهرة سنة ١٩٤٧ .

الماد الأصفهانى (محمد بن محمد بن حامد ... )  
خريدة القصر وجريدة العصر - قسم شعراء مصر - تحقيق أحمد أمين  
وشوق ضيف وإحسان عباس - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة  
سنة ١٩٥١ في جزئين .

قدامة بن جعفر .  
نقد النثر - تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي - منشورات كلية  
الآداب - جامعة القاهرة - القاهرة سنة ١٩٣٩ .

نقد الشعر - تحقيق محمد عيسى منون - القاهرة سنة ١٩٣٤ .

المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين) .  
ديوان - تحقيق عبد الوهاب عزام - لجنة التأليف والترجمة والنشر -  
القاهرة ١٩٤٤ .

المترزوق (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن) .  
شرح ديوان المخاتة - تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون - لجنة  
التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٥١ .

محمد كامل حسين .  
دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين - دار الفكر العربي - القاهرة  
سنة ١٩٥٧ .

محب الدين بن العربي (أبو بكر محمد بن علي بن محمد ... الطائي)  
ديوان - أو الديوان الأكبر - بولاق ١٢٧١ م .

مصطفى سويف .  
الأنس النفسي للابداع الفني - منشورات جماعة علم النفس التكاملي -  
الطبعة الثانية - دار المعارف - القاهرة ١٩٥٩ ..

\* \* \*

سارتو (جان بول) .  
ما الأدب ؟ - ترجمة محمد غنيمي هلال - مكتبة الأنجلو المصرية -  
القاهرة عام ١٩٦١ .

\* \* \*

Collingwood ( R.G ), The Principles of art— Oxford  
( Clarendon Press ) 1938

Nadeau ( Maurice ), Histoire du Surréalisme —  
Paris 1945

Rikali ( Jawdat ), Le Poesie Profane Sous Les  
Ayyubides et Ses Principaux Representants  
Paris ( G-p. Maisonneuve ) 1949

# الفهرس

المقدمة

١

المقدمة

٩

## الفصل الأول : المشكلة اللغوية والمقدمة

١٤

اللغة والشعر الثنائي

٢٧

موقف الشاعر من التراث

٣٣

الجمور والمشكلة اللغوية

٣٧

الركاكة

٤٧

الشعر بين العاطفة والعقل

٥٧

مفهوم الشعر بين اليوم والأمس

٧٧

## الفصل الثاني : الابتكار ووسائله

٨٨

التعليل البلاغي

٩١

الاستعارة والتعليل البلاغي

٩٦

التعليل البلاغي والإلفاز

٩٨

وظيفة أخرى

١٠٠

عبد القاهر والتعليل البلاغي

١٠٥

المفارقات

١١٢

المفهـى الجديد

١٢٣

المقابلات المثلية

١٢٧

التشبيهات المركبة

سنة

١٣٩

تجربة صادقة

١٤٨

الحكمة في الشر

١٥٢

المبالغة بين التكلف والصدق

١٧٥

الفصل الثالث : ابن سناء الملك والموشحات

١٩٢

الفناه والتوضيح

١٩٥

أغاني الصوفية

١٩٩

خرجات التواشيح

٢٠٧

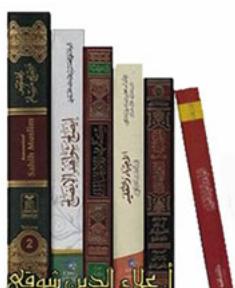
خرجة مستعارة

٢١١

بين موشحاته وقصائده

٢١٤

المصادر والمراجع



[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)